



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO

ARTES VISUAIS

NINA XARÁ FRANÇA

DE DENTRO DO PONTO CRUZ DE UM LABIRINTO:

o Tempo espiral da Imagem no processo criativo

Recife

2024

NINA XARÁ FRANÇA

DE DENTRO DO PONTO CRUZ DE UM LABIRINTO:

o Tempo espiral da Imagem no processo criativo

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Bacharelado em Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, como requisito parcial para obtenção do título de graduação, sob orientação de Eduardo Romero Lopes Barbosa e coorientação de Ana Flávia Mendonça.

Recife

2024

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Xará França, Nina.

DE DENTRO DO PONTO CRUZ DE UM LABIRINTO: o Tempo espiral
da Imagem no processo criativo / Nina Xará França. - Recife, 2024.
64p. : il.

Orientador(a): Eduardo Romero Lopes Barbosa

Coorientador(a): Ana Flávia Mendonça

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de
Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Artes Visuais - Bacharelado, 2024.
9,5.

Inclui referências, apêndices, anexos.

1. Tempo. 2. Imagem. 3. Processo criativo. 4. Fotografia. 5. Artes Visuais.
I. Lopes Barbosa, Eduardo Romero. (Orientação). II. Mendonça, Ana Flávia.
(Coorientação). IV. Título.

700 CDD (22.ed.)

NINA XARÁ FRANÇA

DE DENTRO DO PONTO CRUZ DE UM LABIRINTO:

o Tempo espiral da Imagem no processo criativo

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Universidade Federal de Pernambuco
como requisito para obtenção da conclusão do Bacharelado em Artes Visuais.

Data da aprovação : __ / __ / __

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Eduardo Romero Lopes Barbosa (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Profª Dra. Maria Betânia e Silva
Universidade Federal de Pernambuco

Mestra Gabriela Alves de Almeida
Convidada externa

Recife

2024



*“[...] É preciso saber que o mundo te deve ainda
outras imagens e
outras mãos
é preciso cobrar do mundo
outras imagens e outras mãos”.*
(Francisco Mallmann, *América*, 2020, s.p.)

AGRADECIMENTOS

Começo com a vontade imensa de agradecer à rainha de todas as cabeças, Odociaba, minha mãe, é mesmo só o amor que faz sentir como se tivesse no mar, à Exu, para o mensageiro passar, porque, como sempre, nenhum caminho se abre antes de cantar seu axé, e aos meus demais guias espirituais. Agradecer à minha mãe, que mesmo dizendo que passou tanto tempo sem criar, plantou (o que deveria ser cultivado em toda pessoa) em mim e em bel, vontade de sonhar cantando (o que chamam de sonhar acordado); ao meu pai, pelos sóis que levantou e que dia a dia viu nascer (enquanto o trabalho ficava pregado nas pálpebras); à minha irmã, com quem divido o mesmo sol e todas as casas astrais e físicas e faz sempre a minha palavra andar; à minha amiga-irmã, Maria, a quem sempre quis poder dizer tanto quanto o que Tânia disse a Clarice naquela carta de 1948 (“não pensaria em mudar uma coisa sequer no seu edifício”); à Daniel, a pessoa que confio o amor e os sonhos (todos possíveis, inclusive os que lembro na hora de acordar); ao meu avô - que quero que fique como o que acabei de ouvir Gonzaguinha cantar, "seja sempre o sorriso de uma pequena criança em mim"; à minha avó, que é a melhor contadora de histórias que conheço, que sabe que não é só o que se conta, mas o como se conta (pelas mãos, pelos olhos, pela boca, pelo cachinho da nuca); à minha tia, que tem uma memória por onde vez ou outra passeio me sentindo em uma biblioteca.

Agradeço também à Gabi (pão de mel), que desafia sempre os meus relógios, horas e mais horas que parecem minutos; à Izabel (kariminha), a quem conto muito das minhas sombras enquanto ela me conta dos seus avessos; ao meu amigo Wandersson, que vigia e cuida com zelo do que é invisível; à Bia, que vive do outro lado do oceano, mas junto do coração; à Cesar, quem sem saber, lá de São Paulo, sempre me motivou a escrever (e dar voz ao que escrevo); à Yan e Íris, que na lonjura me deixam saudade; à Aninha, que sempre esteve atenta a me ouvir, trocar e bater perna pela cidade (tudo ao mesmo tempo); à Renata (miúda), que pôs nas minhas mãos e me confiou uma câmera quando tinha 14 anos; à minha amiga Selly, que nos primeiros dias da graduação se sentou comigo em narnia para contar nuvens e agora nos últimos dias conta (e honra) os caminhos de memória do pai e de sua

nação; à minha amiga Yanka, que vive com o carnaval dentro; aos Montezuma, que vivem em festa no coração; à Evangelina Gerjoy (mama J) e Júlio Dubeux (fofinho), que me incentivaram de tantas formas possíveis; às pessoas que cruzaram meu caminho dentro da universidade e tornaram os dias leves, Ítalo (meu curador preferido!), Kenno (pela poesia e corpo, que são uma coisa só), Ton, Luciano, meus professores Maria do Carmo Nino, Ana Lisboa, Eduardo Romero, Jéssica e Maria Betânia, minha amiga Lorena e a Raul, presença que me despertava a ânsia de ocupar a cidade; à Luma, que (ainda bem) foi a primeira pessoa a entrar em um labirinto comigo, confiando que estaríamos segurando as mãos até chegar à encruzilhada; à Victor, que me ensinou a não tentar medir a chama; à Damany, meu amigo que no distante é sempre perto; à Rebeca, Bel, Becky e Sarah, que me lembram o verdadeiro significado de companheirismo; às minhas amigas Mari, Marília, Thaís, Domar, Clara, Sheylla, Bianca, Maju, Vahalla, Rayana, Carol, vocês me inspiram!

Agradeço às pessoas que continuam a me salvar pelas palavras (Mitsy Queiroz, Ana Neves, Socorro Acioli, Rilke, Preciado, Agda, Luna Vitrolira, Flaira, bel xará, Gonzaguinha, Matheus de Bezerra, Milton Nascimento e tantos outros), foi por causa delas, também, que acreditei ser tão importante escrever minha história (que não é só minha).

RESUMO

O presente trabalho de conclusão de curso tem por objetivo entrecruzar **Tempo e Imagem** como caminho possível para compreender processos criativos e para perceber o corpo como meio de experienciar esse encontro. A escolha foi imaginada no momento em que percebi a presença constante da arte têxtil nas minhas gerações anteriores à minha e na inquietação sobre como a arte contempla a construção da memória familiar. Nesse sentido, a metodologia da pesquisa abarca a cartografia que perpassa o primeiro contato em como sonhar com o Tempo e a Imagem, a partir das perspectivas de Roland Barthes e Leda Maria Martins, a maneiras de repensar como a memória pode ser tão relevante, até quando não passa pela validação da documentação histórica, como fotografia – através de entrevistas, realizadas com Virginia Rosa e Marcia Xará, que se transformaram em cartas remetidas às entrevistadas, e como toda a investigação impacta no meu próprio processo de criação. O resultado se dilui em fotografias que tentam, para além do que pode ser visto, atravessar a construção do trajeto da minha avó e minha mãe mediante estímulo de outros sentidos e suportes que remetem ao processo criativo de ambas.

Palavras-chave: Tempo; Imagem; Processo Criativo; Fotografia; Artes Visuais.

ABSTRACT

The present work of course completion aims to entangle **Time and Image** as possible way to understand creative processes and to perceive the body as a means to experience this encounter. The choice was imagined at the moment when I realized the constant presence of textile art in my generations before mine and in the concern about how art contemplates the construction of family memory. In this sense, the research methodology encompasses cartography that pervades the first contact on how to dream with Time and Image, from the perspectives of Roland Barthes and Leda Maria Martins, ways to rethink how memory can be so relevant, even when it does not pass through the validation of historical documentation, such as photography - through interviews, conducted with Virginia Rosa and Marcia Xará, which turn into letters sent to the interviewees, and how all the investigation impacts on my own creative process. The result is diluted in photographs that try, beyond what can be seen, to cross the construction of my grandmother and my mother's path by stimulating other senses and supports that refer to the process of both.

Keywords: Time; Image; Creative Process; Photography; Visual Arts.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	Bordado em ponto de cruz da minha bisavó Virgínia	15
Figura 2 –	De trás pra frente	16
Figura 3 –	Já estive aqui	20
Figura 4 –	Testemunho	21
Figura 5 –	Sem título	24
Figura 6 –	Estudo	24
Figura 7 –	Exposição coletiva na Oficina de Arte Maria Teresa Vieira	25
Figura 8 –	Sem título	26
Figura 9 –	Sem título	27
Figura 10 –	Sem título	28
Figura 11 –	Sem título	29
Figura 12 –	Marcia, minha mãe, trabalhando no ateliê de Maria Teresa Vieira	30
Quadro 1 -	Carta para minha mãe	30
Figura 13 –	Virginia, minha avó, no curso de Belas Artes, década 1960	33
Quadro 2 –	Carta para minha vó	33
Figura 14 –	Névoa de uma memória nº 1	38

Figura 15 – Névoa de uma memória nº 1	39
Figura 16 – Esboço 1	40
Figura 17 – Esboço 2	41

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. ASSIM EU SOUBE QUE SEGURAVA O FIO DE ARIADNE	13
2. O QUE A MEMÓRIA GUARDA DO QUE NÃO SE FOTOGRAFOU	16
2.1. PROCESSOS CRIATIVOS	21
3. UMA POSSÍVEL FOTOGRAFIA DO JARDIM DE INVERNO	28
CONSIDERAÇÕES FINAIS	34
REFERÊNCIAS	36
APÊNDICE A - ENTREVISTA TRANSCRITA	37
APÊNDICE B - ENTREVISTA TRANSCRITA	46

INTRODUÇÃO

Falar do próprio processo criativo é como entender a pronúncia de uma palavra nova: qual gesto a acompanha e em que entonação se fala. É como reconhecer a possibilidade de reinventar essa pronúncia, desfazer o jeito único de dizê-la. Eu, de certo modo, tenho a memória muito viva do momento em que aprendi a nomear o que já vinha produzindo – principalmente, de onde vinha minha vontade de produzir. Assim, eu soube que segurava o fio de Ariadne.

Por meio do que é cosido pela minha avó, Virgínia Rosa, e do que é moldado no barro pela minha mãe, Marcia Xará, proponho pousar os olhos, ainda, no que pode ser acordado à medida em que se sonha a imagem, ao pensar no próprio processo criativo, no contexto da fotografia. Ambas são artistas plásticas, minha avó enveredada pelas artes têxteis, e a minha mãe pelas esculturas em cerâmica, o que proporcionou que, desde cedo, pudesse vivenciar um espaço de muito acesso e estímulo à arte.

O presente estudo teve como ponto de partida principal tal questionamento: o que a memória guarda do que não fotografou? A oralidade, linguagem subestimada como fonte de conhecimento legítima, aquém da fotografia e de documentações escritas, passa a ter importância devida no momento em que minha mãe e minha avó são entrevistadas. A partir desse movimento de escuta, no entendimento de que contar histórias faz parte de investigar o processo criativo, tanto o delas como o meu, cartas destinadas às duas entrevistadas são feitas como matéria para se debruçar sobre o meu próprio processo criativo.

Como o aspecto autobiográfico é presente aqui e atravessa alguns tempos através das inúmeras linguagens, e, pouco a pouco, tensiona a legitimação da produção de conhecimento exclusivamente restrita ao domínio de documentos escritos, o *Punctum* – conceito que dá origem ao terceiro capítulo, se revela na afetação primeira na minha produção. Em que tempo a fotografia existe?

À luz de teorias do tempo e da imagem, embasadas pela poeta e historiadora brasileira Leda Maria Martins, que pesquisa temporalidade com ênfase na cosmologia afro diaspórica, e pelo filósofo francês Roland Barthes, que interroga de que maneira essas teorizações impactam a pesquisa, o presente trabalho de conclusão de curso se propõe a revisitar o processo criativo, especialmente da minha mãe e da avó paterna (através de

entrevistas e da coleta de fotografias de arquivos pessoais), e a compilar a produção de algumas obras de minha autoria, criadas entre os anos de 2019 a 2024, que dialogam entre si e com a temática abordada neste trabalho de conclusão, elaboradas em três diferentes técnicas: fotografia digital, processos históricos de revelação e o bordado.

A obra que desenrolou o fio da pesquisa e de como as outras imagens seriam distribuídas foi a criação têxtil “já estive aqui”, iniciado no processo de tecer a relação entre fotografia e bordado, duas linguagens introduzidas a mim pela minha mãe e minha avó, respectivamente. Reunidas tais expressões, outras obras, produzidas durante a graduação em Arte Visuais na UFPE, foram sendo gestadas, em sua maioria fotografias, à medida que foi a primeira técnica a se manifestar na minha produção. No momento de revisitação de algumas fotografias e na criação de novas texturas com as manipulações químicas mediante processos históricos de revelação, o escopo de obras apresentadas neste trabalho, que apesar de não terem sido desenvolvidas de forma seriada, dialogam diretamente com a ideia inacabada do processo criativo.

Guiada pelas estratégias de abordagem cartográfica, a metodologia é pautada por uma noção de intervenção e produção de subjetividade, que visa “[...] *aliar sensibilidade do olhar à profundidade da formação técnica*” (CATTANI, 2002, p. 48) e repensar a arte não só como discurso, mas também como ação. O sujeito-investigador, em um exercício autobiográfico, tem como princípio básico incorporar ao objeto de estudo a “[...] *não neutralidade do conhecimento, pois toda a pesquisa intervém sobre a realidade mais do que apenas a representa ou constata em um discurso cioso de evidências*” (PASSOS, *et. al.*, 2009, p. 21). Por assim dizer, a experiência do corpo compõe o percurso do que é estudado para reformular o trajeto da pesquisa e assumir que, por vezes, pode ser passível de mudanças.

Por fim, é exposto de que maneira a pesquisa apreende a relevância no campo das artes visuais, uma vez que a reflexão sobre a questão do tempo e da imagem, dentro do processo criativo, possibilita ser conduzida pela memória, força motriz do que é experienciado pelo corpo, por meio do bordado, da fotografia e da oralidade. Além disso, o retorno a processos anteriores, meus e de gerações anteriores, permite rescindir na ideia de que apenas um único resultado seja viável, abrindo caminho também para que o inacabado possa ser lugar de trânsito para novos processos vindouros.

1. ASSIM EU SOUBE QUE SEGURAVA O FIO DE ARIADNE

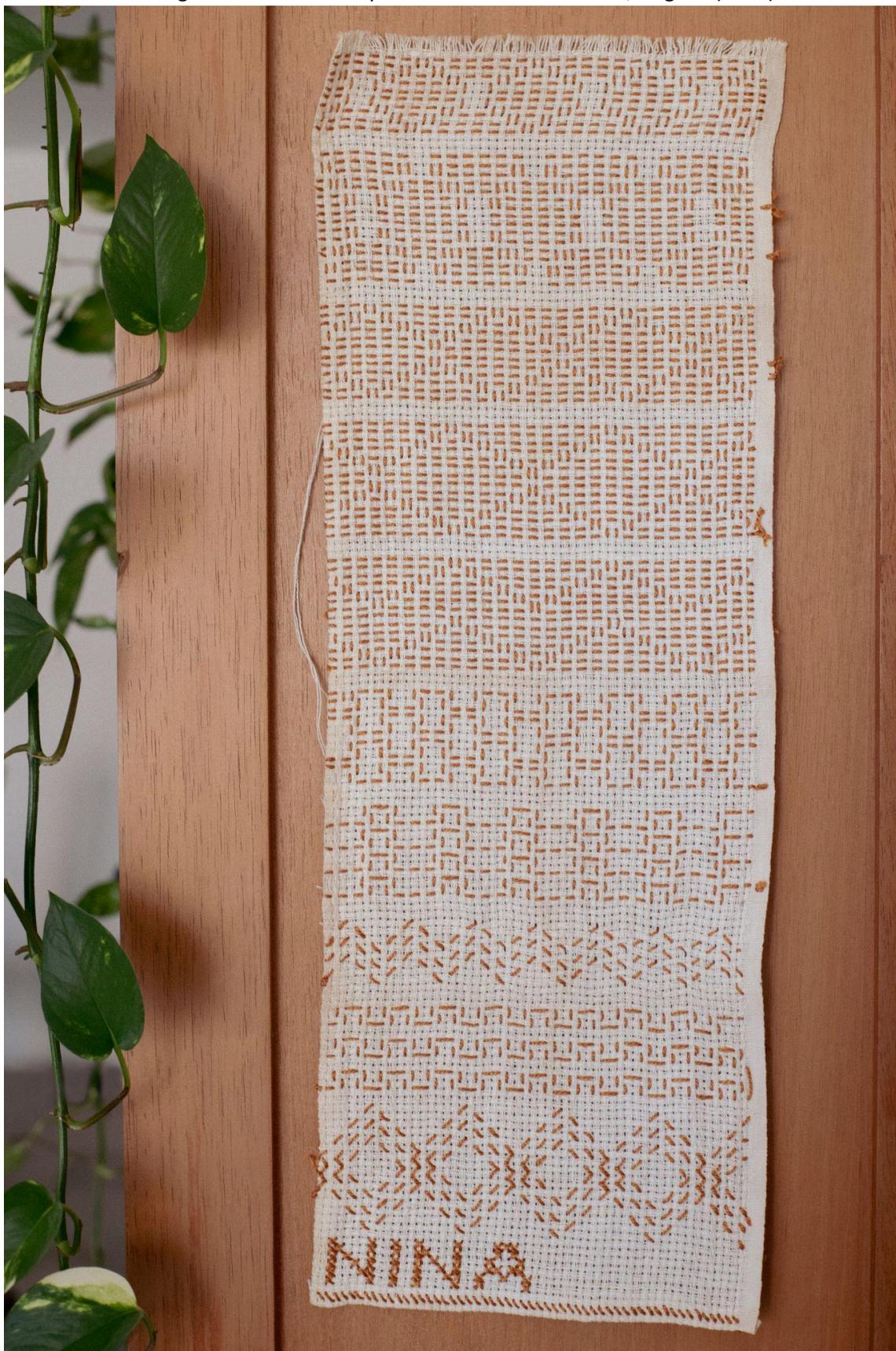
Era julho quando minha avó desengavetou um bordado, meio desbotado, de 1940, feito por minha bisavó (Figura 1), detalhadamente atravessado por aquelas linhas cor de terra, que formavam uma espécie de mapa. Com alguns pontos se repetindo, parecia que ela queria constelar algumas pistas até a saída, até a borda do tecido, onde estava um nome: Nina. Me sentei na cama do quarto de costura da minha avó, sentindo como se fosse parte de uma história da mitologia grega. Eu, Teseu, e minha bisavó, Ariadne. Nós, as duas segurando as pontas da meada que se estica por quatro gerações e ela, dona Nina, à porta do labirinto, me entregando o fio de lã que me acompanharia por todo o caminho, mas que só faria sentido ter carregado quando retornasse de onde saí. Quando, para começar, tivesse que voltar.

Pela necessidade de redimensionar o espaço que não comporta só a mim, mas reflete a relação com a trajetória de produções de duas gerações anteriores, da minha avó e da minha mãe, o ponto de partida da investigação é revisitar de que modo os processos criativos acontecem e interferem diretamente no meu próprio processo, por intermédio da oralidade e cadernos de anotação, os mesmos que possivelmente se confundem com os cadernos de receitas. "*A palavra não é um querer sozinho*" (MARTINS, 2021, p. 96), tampouco a imagem.

O linear (que no léxico significa similaridade a um traço contínuo, que obedece a uma sequência), noção que conduz o pensamento ocidental, cede à prescrição colonial quando compactua com a ideia da hierarquização cumulativa e irreversível dos acontecimentos, em que poucos ditam a experiência de muitos. Antagônico ao tempo concordante com o que aqui é pesquisado, a intenção é que haja a descentralização do discurso, visado na dinâmica de alargar o espaço para a contação de outras narrativas, refletidas nas entrevistas dos apêndices A e B, que concedem um meio pelo qual o meu trabalho não se restrinja, mas espirale na direção de mais duas pessoas.

Coesa com o questionamento de em quais mãos está o poder de narrar o tempo sobre a imagem e quem produz essas imagens, a célebre escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, em seu texto do ano de 2019, traça o desafio sobre *O perigo da história única* e debate os riscos que existem de acordo com como são contadas, quem as conta, quando e quantas histórias são contadas. Ela explica que "*O poder é a habilidade de não apenas contar*

Figura 1 - Trabalho de ponto cruz da minha bisavó, Virginia (1950)



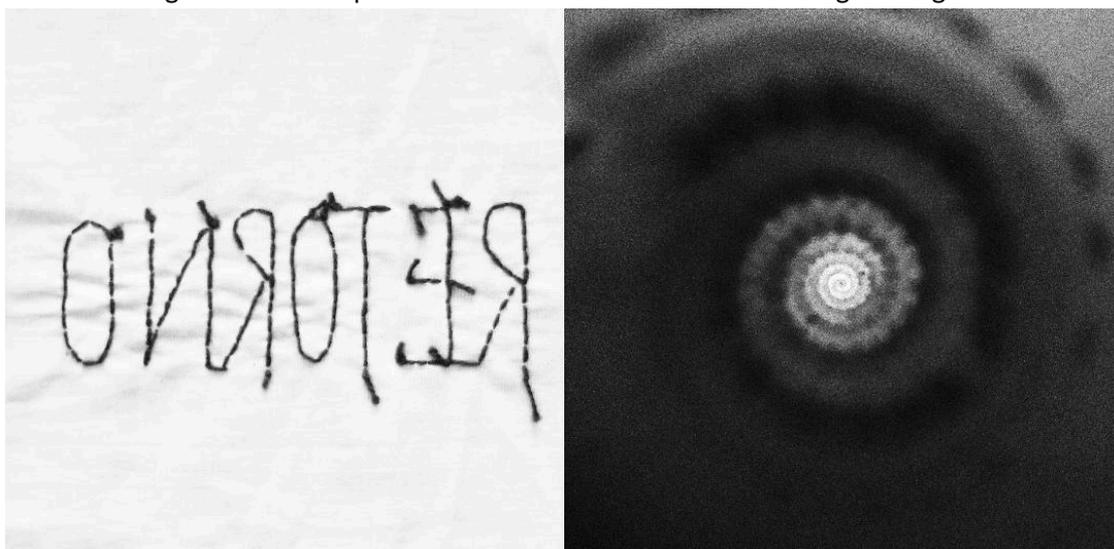
Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2024

a história de outra pessoa, mas de fazer que ela seja sua história definitiva" (ADICHIE, 2019, p. 23). Ao perceber todo o paradoxo da relação do Tempo, enquanto poder, com um dos tantos espantos explicitados por Martins:

Como nos alerta Etienne Samain, as imagens são formas pensantes. Como tal, veiculam pensamentos que de várias maneiras nos afetam e cujas recepção e percepção têm o poder de também afetar e de prolongar, no tempo, as imagens e suas aderências, pois toda imagem (...) nos oferece algo imaginário para pensar: ora um pedaço de real, ora uma faísca de imaginário para sonhar (Samain *apud* Martins, 2021, p. 79).

Em que tempo pensamos a imagem, visto que "[...] *no trajeto da espiral, tudo volta, mas em outro lugar*" (BARTHES, 2018, p. 26), como um retorno vinculado à transformação (Figura 2)? A produção das duas mulheres que vieram antes de mim (e acredito que as de muitas outras mulheres) foi e é frequentemente feita, como chama o filósofo alemão Walter Benjamin, '*à contrapelo*'¹, na impossibilidade de conciliar as práticas artísticas (quando elas são, remotamente, consideradas artistas) com atividades domésticas e afazeres restritos. Considera-se aqui, então, que contar uma história é ver o tempo tomar de conta das imagens e, além, ver as imagens dando conta de cada tempo. Dessa forma, surge a mola propulsora que a pesquisa em questão ambiciona responder, no curso da prática artística: Como pensar o tempo para imagem na criação de memórias?

Figura 2 - De trás pra frente. Bordado em tecido cru e fotografia digital



Fonte: Obra da autora, 2021 - 2022

¹ "Escrever a história do ponto de vista dos vencidos", segundo *As teses sobre o conceito da história* (1940).

2. O QUE A MEMÓRIA GUARDA DO QUE NÃO SE FOTOGRAFOU

Lembro vividamente de mais de uma ou duas vezes em que o encontro na casa da minha avó se deixava ritualizar por meio dos álbuns de família. Os domingos me colocam para pensar sobre o sentimento que Barthes torna visível quando escreve que "[...] *para mim, o barulho do Tempo não é triste: gosto dos sinos, dos relógios [...]*" (BARTHES, 2018, pág. 21), porque outro tempo acontece, paralelamente ao som alto do cuco que ressoa na sala, quando vejo o movimento das mãos da minha avó passando as páginas conforme conta quando, onde e como aquela fotografia tinha sido feita, em que cenário surgiu. O recorte espacial e a interrupção temporal da imagem que, teoricamente, "[*mantém*] em si, *perenemente, a primeira e derradeira cena de sua própria história*" (KOSSOY, 2021, p. 19), não impediam que a relação com o verbal articulasse uma outra perspectiva da realidade, presentificação do passado. Enquanto a estética fotográfica ganha mais relevância e o olho vira o centro da dimensão imagética, Martins manifesta que há o outro lado da natureza iconológica, tanto interior, quanto anterior a fotografia, quando expressa que:

Geralmente adereçamos as imagens na sua qualidade visual, privilegiando o olhar, a janela da alma, como evocaram os gregos. Mas as imagens podem ser também sonoras e cinéticas e essas suas qualidades são contíguas (...) A escuta das imagens é uma das entradas para um universo em que os movimentos, os sons, as luminosidades e os aromas têm cores e desenham paisagens de saberes, âmbito privilegiado das oralituras² (MARTINS, 2021, p. 77).

Por mais que o crítico de arte inglês, John Berger, enuncie que "[...] *entre o momento registrado e o presente momento em que se olha para a fotografia [exista] um abismo*" (Berger *apud* Kossoy, 2021, p. 19), sempre me impressiona como o processo de revisitação ao passado é capaz de construir pontes sobre esse abismo, de modo que a fotografia e a oralidade não disputam, mas cooperam no movimento de retorno. Portanto, a hierarquização entre palavra e imagem, que normalmente institui-se, é dissolvida à medida que:

² Refere-se a uma poética da oralidade que necessita do corpo e da voz para se constituir enquanto linguagem. Segundo a própria autora, foi através dos festejos de reinado e congados negros que se cunhou a oralitura, "[...] matizando neste termo a singular inscrição do registro oral que, como letra, grafa o sujeito no território narratório e enunciativo de uma nação, imprimindo, ainda, no neologismo, seu valor de *litura*, rasura da linguagem, alteração significativa, constituinte da diferença e da alteridade dos sujeitos, da cultura e das suas representações simbólicas."

[...] o vaguear do olhar é circular: tende a voltar para contemplar elementos já vistos (...) Assim o "antes" se torna o "depois" e o "depois" se torna o "antes". O tempo projetado pelo olhar sobre a imagem é o eterno retorno (FLUSSER, 2021, p. 8.).

Com grande frequência se levanta a discussão acerca da ficcionalidade que a oralidade possibilita, quase como se tudo o que é narrado pudesse despertar dúvidas sobre a veracidade da experiência, mas

(...) voltamos ao ponto da reflexão de Aristóteles e identificamos uma conexão entre o sensível e a memória. Isso quer dizer que a experiência produz memória. Dito de outra forma, o que aciona os sentidos ativa a experiência que provoca a produção da representação (SILVA, 2024, p. 119).

Em contrapartida, dentro da lógica semiológica³, se dissemina que tudo o que é fotografado, precisou existir para que o referente fosse gerado. Com base nesse aspecto, Boris Kossoy, fotógrafo e historiador brasileiro, reivindica a disposição de não neutralidade do registro fotográfico, uma vez que "*[...] o componente de ficção sempre esteve enraizado à construção da representação fotográfica desde seu advento independentemente dos programas tecnológicos*" (KOSSOY, 2021, p. 11). Ao tratar, durante o artigo, a visão de que toda imagem é produzida através de uma perspectiva imbuída de personalidade e parcialidade, Kossoy menciona a fotojornalista alemã Gisèle Freund (1908-2000) como maneira de nos despertar sobre a temática:

A lente, esse olho supostamente imparcial, permite todas as alterações possíveis da realidade, dado que o caráter da imagem se encontra determinado cada vez pela maneira de ver do operador [da câmera] e das exigências de seus comandos (Freund *apud* Kossoy, 1976, p. 08).

Além do entendimento de que a intencionalidade ideológica se apresenta nos contornos éticos e sócio-culturais do fotógrafo, ainda há no regime dos registros fotográficos o processo de recepção das fotografias, que se dá pela construção da interpretação, em que realidades são criadas. Assim, o Sistema de Representação Visual⁴ desvia o foco da questão que, outrora, guiava a discussão da fotografia acerca da binariedade do que é fato ou mito. Agora, o que é posto em xeque tropeça na contestação de compreender de qual ângulo a

³ Segundo Barthes, na fotografia jamais posso negar que a coisa [ou pessoa] esteve lá. Há dupla posição conjunta: de realidade e de passado (2018, p. 67).

⁴ Se logra através de uma transposição ilusória do objeto tridimensional, a realidade do fato, para a bidimensionalização do plano, a realidade da imagem (KOSSOY, 2021, p. 17).

imagem é idealizada, oferecendo as configurações de contexto temporal e espacial. Ou seja, a fotografia ou, como bem chama Flusser, as imagens técnicas⁵, "[...] *caixas pretas que brincam de pensar*" (FLUSSER, 2021, p. 28), perpassa por uma relativização da realidade, ainda que exista o jogo de interesses de tornar essa linguagem meio universalizante da verdade — uma verdade única.

Tão logo, é possível contar uma história sem a "validação" comprobatória da fotografia, e por isso me propus a sonhar bordando — contra a postura de um rigor cientificista, porque, antes que se esqueça, o corpo e as possibilidades dele enquanto linguagem são fonte de conhecimento. O trabalho começou a ser idealizado em 2022, a partir da disciplina de Laboratório de criação no Memorial de Medicina de Pernambuco, ministrada pelo professor André Antônio, e foi despertado depois da leitura do livro de Hanna Limulja, *O desejo dos outros – Uma etnografia dos sonhos yanomami*. De um panorama de princípios originários que condicionam o sonho como exercendo papel fundamental na dinâmica social, a teia imaginada quando penso no meu processo criativo, urdido com as linhas dos processos criativos de minha avó e minha mãe, só pode ser tramada porque:

O sonho que realmente importa é motivado pelos outros. (...) Quem sonha apenas consigo nunca sai de si; e, nesse caso, o mundo se torna pequeno demais (LIMULJA, 2022, P. 51).

As raízes formadas pelo gesto das mãos de minha avó vivem à espreita do que, durante a noite, se manifesta no sono, representado pela cama. No ir e vir da *sonhação*, a lembrança, apesar do corte seco do esquecimento pairando sob a cabeça da foto 3x4, acaba por reafirmar: "*já estive aqui*" e um fluxo em vermelho estrutura os caminhos de retorno aos nomes de três gerações anteriores, conforme a figura 3.

Este capítulo abre os caminhos para que a voz e, vez ou outra, a escrita, sejam testemunhas de tudo *o que a memória guarda do que não se fotografou*. Em outras palavras, para mapear os processos criativos da minha avó e da minha mãe, salvo alguns registros visuais, é parte da investigação revelar mais sensorialidades, trazendo mais texturas à materialidade, aguçadas pelo estímulo da escuta. Desse modo, me permito questionar qual o

⁵ Produtos indiretos do texto, uma vez que aparelhos são produtos da técnica e, esta, é um texto científico aplicado, que têm função de emancipar a sociedade da necessidade de pensar conceitualmente.

futuro da memória e de que memórias o passado da imagem se sustenta e se retroalimenta, se, na história, a fotografia é uma ferramenta tão recente.

Figura 3 - Já estive aqui, 2023 - 2024. Bordado em tecido cru.



Fonte: Obra da autora, 2024

2.1. PROCESSOS DE CRIAÇÃO

"[...] fechar os olhos é fazer a imagem falar no silêncio"

(Roland Barthes, 2018, p. 52).

Tudo o que sei hoje guardo nas mãos (Figura 4), isso me veio à cabeça, de forma insistente, quando vejo alguns arquivos pessoais coletados durante a pesquisa, e desde o momento que assisti o filme *Metamorfose dos Pássaros* (2020), também disparador da presente pesquisa. A autora portuguesa Catarina Vasconcelos menciona, enquanto conta a própria história familiar, "[...] conheço melhor as minhas mãos do que o meu rosto".

Figura 4 - Testemunho. Fotografia digital (díptico)



Fonte: Obra da autora, 2021 - 2024

Começo hoje a incorporar, muito por causa dos registros e arquivos, que há muito tempo venho atenta e interessada pelo processo criativo de quem me rodeia, especialmente quando era envolvida diretamente, como foi o caso da minha avó, que, na minha infância, sempre costurava todas as minhas fantasias de carnaval e, durante a adolescência, me ensinou a bordar; assim como minha mãe, que fazia exposições pelo apartamento em que morávamos com os meus desenhos e os da minha irmã. Afinal, “se para existir memória é preciso ter experiências, necessariamente, estas atravessam os sentidos” (SILVA, 2024, p. 119).

É muito mais difícil matar um fantasma do que a realidade (WOOLF, 2012, p. 13). Percebo a presença desse fantasma, de maneira notável, depois de revisitar um trecho da entrevista com a minha avó, exposto no apêndice B, como a falta de acesso das figuras femininas é recorrente no circuito formal da arte – que se sabe, trata, também, de barreiras que perpassam questões não só de gênero, mas classe, raça e orientação sexual, quando pergunto se ela se considera artista e ela responde: "Mais uma artesã, que não é refinada". Perpetuado o ideal de genialidade que todo contexto artístico carrega,

[...] mesmo que baseados em fatos, esses mitos sobre a precoce manifestação dos gênios são enganosos. Não há dúvida, por exemplo, que o jovem Picasso tenha, aos quinze anos (e, em apenas um dia) passado em todos os exames admissionais para a Academia de Arte de Barcelona e, mais tarde, para a de Madri, uma grande demonstração de proeza, já que a maioria dos candidatos precisava de um mês para tal. Porém, gostaria de saber mais sobre histórias semelhantes de candidatos precoces que não alcançaram nada mais além da mediocridade ou o próprio fracasso. Estes são casos que não interessam aos historiadores da arte, estudar com mais detalhes, por exemplo, o papel protagonizado pelo pai de Picasso, professor de arte, na sua precocidade pictórica (NOCHLIN, 2016, p. 17).

Tal como também aconteceu durante a entrevista feita com a minha mãe, apresentada no apêndice A, em que ela afirma que não se sente artista porque não esteve dentro do ambiente acadêmico, segundo ela

[...] Eu acho que entenderia mais o que estava fazendo, eu teria com mais clareza um caminho que eu pudesse seguir. Mesmo que eu não seguisse aquele caminho que a academia estava me sugerindo, eu saberia que aquele caminho existe (FRANÇA, 2024, p. 50)

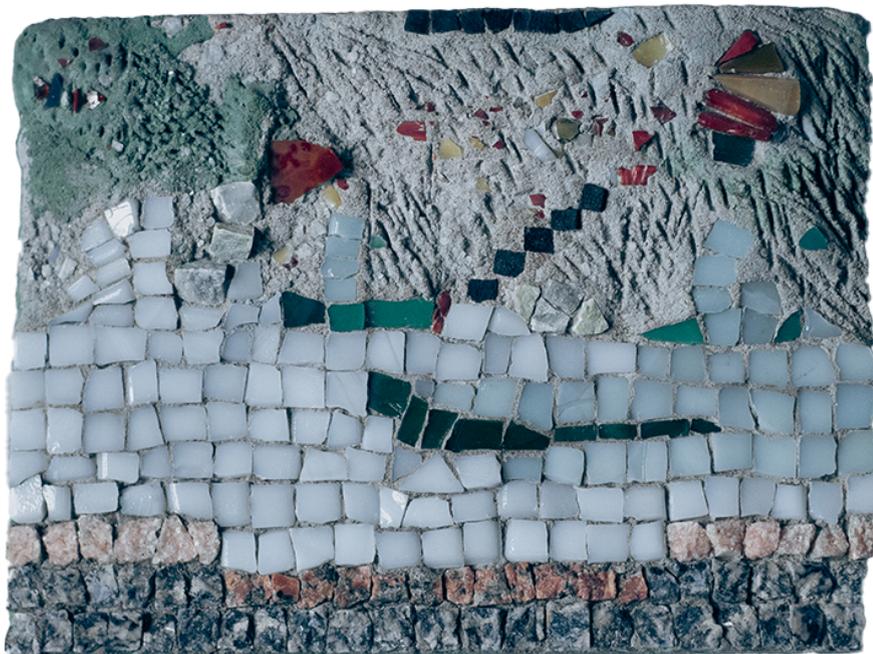
. Rememorei debates acerca do conceito da genialidade e do direito a ser mediana, de um dos encontros de Labris⁶, oficina na qual fui uma dasicineiras em 2021. Depois de ser comentado o "lugar de falha" dissidente, alguém levantou a questão "a quem serve intelectualizar a arte?", a arte só se faz se intelectualizada?

Pensar sobre o processo criativo de duas gerações anteriores a mim (Figuras 5 e 6, abaixo), as quais me fizeram pensar no tempo não-linear, é entrar e sentir o chão dos caminhos que posso tomar, uma vez que existe a compreensão de quais influências me levam a pensar sobre o meu próprio processo criativo. Ao evocar algumas obras e estudos de autoria da minha mãe (figura 5 e 6), o que chama mais atenção são as formas de feitura muito relacionadas com o abstracionismo e as composições elaboradas quase como uma paisagem, na técnica de mosaico em madeira, exposta na como parte da produção na coletiva da Oficina de Arte Maria Teresa Vieira (figura 7). Já nas obras e um estudo em nanquim de minha avó (figura 8 e 9) percebe-se a presença muito evidente das visualidades botânicas, influenciadas também pelo trabalho decorativo de fazer buquês de casamentos e aniversários (figura 10 e 11). Esse subcapítulo é elaborado através da escrita de duas cartas, a partir de conversas norteadas por entrevistas, que me fazem rememorar o sentimento que Rilke (1875 - 1926) corresponde à Kappus quando o aconselha acerca de processos de criação:

[...] tente acariciar as próprias perguntas como quartos fechados e como livros escritos em uma língua muito diferente. Não pesquise agora em busca de respostas que não lhes podem ser dadas, porque não poderia vivê-las. E trata-se de viver tudo. Viva as suas questões agora. Talvez algum dia, sem perceber, o senhor estará aos poucos vivendo dentro da resposta (RILKE, 2022, p. 56).

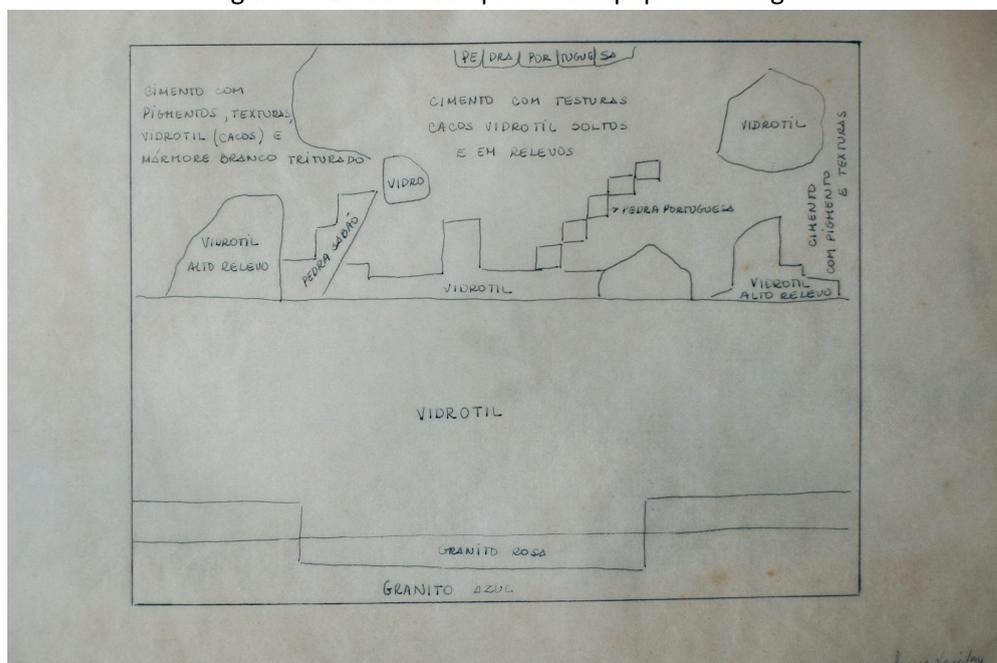
⁶ Oficina prático-teórica dividida em 5 encontros para pensar a linguagem autorretrato que faz parte do Projeto Ariadne, pensado por Nina Xará e Luma Torres durante o ano pandêmico de 2021.

Figura 5 - Sem título. Mosaico em madeira.



Fonte: Arquivo pessoal de Marcia Xará, 1994

Figura 6 - Estudo. Nanquim sobre papel manteiga.



Fonte: Arquivo pessoal de Marcia Xará, 1994

Figura 7 - Exposição coletiva na Oficina de Arte Maria Teresa Vieira. Fotografia analógica.



Fonte: Arquivo pessoal de Marcia Xará, 1994

Figura 8 - Sem título. Matriz de Xilogravura.



Fonte: Arquivo pessoal de Virginia Rosa, s.d.

Figura 9 - Sem título. Nanquim sobre papel.



Fonte: Arquivo pessoal de Virginia Rosa, 1980

Figura 10 - Sem título. Fotografia analógica.



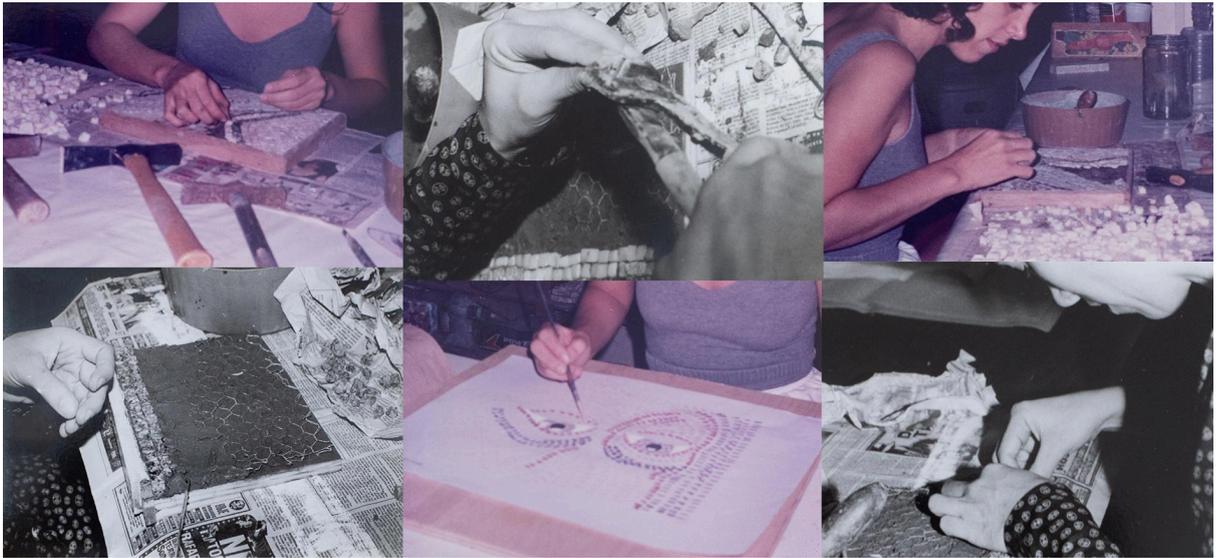
Fonte: Arquivo pessoal de Virginia Rosa, s.d.

Figura 11 - Sem título. Fotografia analógica.



Fonte: Arquivo pessoal de Virginia Rosa, s.d.

Figura 12 - Marcia, minha mãe, trabalhando no ateliê de Maria Teresa Vieira



Fonte: Arquivo pessoal de Marcia Xará, 1990 - 1994

Quadro 1 - Carta para minha mãe

Mãe,

Você me contou que lá no início dos anos 1980, talvez um pouco antes, tinha começado, "finalmente" — escuto em tom de alívio, a ter contato com a arte. O que sugere uma certa resistência a ouvir com frequência "a nenhum lugar isso vai te levar", como se tivesse feito uma escolha vazia de "utilidade". Lembro de um livro de Ailton Krenak que me marcou muito, especialmente quando ele escreveu "(...) A vida não é útil e não deve sê-lo. Nós temos que ter coragem de ser radicalmente vivos, e não ficar barganhando a sobrevivência". E, assim como na vida, a arte não conforma o mundo "pronto e triste" que os outros esperam. Não, o fazer artístico é, como diria Nívea Sabino, "sonhar peixe e crer na extinção do anzol", e, imagino, sonhar apesar do anzol.

Como o processo não se traça sem história, preciso recontar a sua e acabar me sentindo um pouco como uma autômata de auto memória de Violet Evergarden. Foi no trabalho, algum desses que soa burocrático demais pra uma artista, que apareceu um maestro querendo montar um grupo de pesquisa voltado para investigação do corpo e da voz na ópera brasileira. O primeiro passo, a música, cuidaria de ser a ponte para outro começo, dessa vez na cerâmica e no papel machê com Maria Teresa Vieira, artista alagoana que abriu as portas de um espaço de arte, na Rua da Carioca, para aulas e exposições. Em troca das aulas, você menciona que passou a trabalhar para o ateliê, momento em que as

produções se intensificaram porque coincidiu com o período de recuperação do acidente que te marcou, com queimaduras no rosto e em parte do corpo, e provocou um afastamento brusco com relação à música.

Sinto sua voz trêmula à medida que explica como foi custoso (e penso, de outra forma talvez também seria) enfrentar todos os contornos de ser artista, mas logo percebo que esse foi o meio possível de caminho — um caminho que te leva de volta pra você. Gloria Anzaldúa, escritora do terceiro mundo, grafou "escrevo porque tenho medo de escrever, mas tenho medo maior de não escrever". Posso imaginar que esse mesmo fogo que se alastrou pela pele, de alguma forma manteve uma faísca do *medo maior* de Anzaldúa acesa, e que agora é o combustível para o retorno.

No hiato de vinte e poucos anos que te manteve mil passadas de distância da cerâmica, já é quase previsível te ouvir pronunciar "fiquei muito tempo parada sem criar", enquanto questiona de que jeito se retoma a algo que é tão familiar quanto estranho. Na lógica capitalista, criar meritocratiza a urgência de ser visto e invisibiliza o fato de que ser mãe e dona de casa são possibilidades de criação. Por isso, espiralar, para mim, torna o tempo do risco, do rascunho e da rasura tão importantes quanto o tempo de materialização e execução. Assim como você reconhece a fúria da sua mestra que repetia como mantra que acompanhar o erro entorna o processo no que ele é, preciso te contrariar e entrar nessa contramão: essa pausa, por mais doída, foi a oportunidade de inventar um outro jeito de meditar: "o que é, afinal, criar e a quem é conveniente acreditar que só há um modo de o fazer?"

No alto dos seus 60 e tantos anos — e como em qualquer processo de criação, existem as vivências e imagens que te influenciam e o que ali é intuído. Eu pergunto por onde as mãos, no tato com o barro, te levam e você diz que nota a constância com que recorre às formas orgânicas do corpo. Isso provavelmente é guiado pela conexão de experiências primárias com a música e, ainda, pela observação que toda consciência que aquela geografia pede, também na dança. Te vejo contar, nos gestos, como o corpo aguçado incorpora a noção de movimento quando molda a matéria prima da cerâmica. Além disso, afetada pelo olfato, que atravessa a memória de estar muito mais próxima da terra, como parte dela, sinto que você se reconecta com as espécies de plantas que você cultiva na

varanda ou guardou dentro de cadernos quando ainda vivia no Rio de Janeiro, como alguém que leva uma recordação pra lembrar de casa.

Na nossa troca, durante a entrevista que fiz, deixei aquela pulguinha atrás da orelha, a pergunta derradeira, que acaba sempre em um vai-não-vem aqui dentro: você se vê como artista? Independente do que foi dito, quero ir atrás do porquê. Depois de dias revisitando, juntas, os estudos que você tinha organizado no quarto dos fundos, tirando poeiras das pastas antigas, movimentando produções feitas há mais de duas décadas e mirando o inacabado, te perguntei de novo a mesma coisa, e a resposta foi outra pergunta. Outra de você, outro tempo, agora: “eu faço [arte] para me descobrir, a mim mesma”, talvez não só como artista.

Faça o que vier, como é do teu desejo.

Fonte: Arquivo da autora, 2024

Figura 13 - Virginia, minha avó, no curso de Belas Artes



Fonte: Arquivo pessoal de Virginia Rosa, década de 1950 - 1960

Quadro 2 - Carta para minha vó

Vó,

Das vezes que passei as noites aí, no quarto ao lado do seu, senti duas presenças, a do silêncio e a do andar dos ponteiros em tic tac tic tac tic tac. Lembro (e como em tantas vezes não sei distinguir se foi um sonho) de esconder todos os relógios no quarto de discos de vovô para aliviar a altura que aquele som uníssono da passagem do tempo tem. Sua casa é minha lembrança mais viva do tempo.

É nesse mesmo ressoar contínuo que te escuto contar que, sendo a terceira filha de sete irmãos, sua mãe costurava para todos, mas "o tempo era pouco, então, lá pelos 12 anos, queria ver um vestido, imaginar e vestir no outro dia". Como se quisesse aprender da

mesma "magia" que sua mãe incansavelmente fazia. Aprender, você diz, significava sobretudo olhar e acompanhar cada movimento, até que o corpo assimilasse e o gesto conseguisse virar prática. Foi assim que você começou a vender os bordados para uma costureira de crianças, principalmente os pontos de sombra em organdi — um tipo de tecido com nome engraçado. No colégio, durante o ginásio, paralelo ao trabalho, uma das disciplinas era a de prendas do lar, (me parece que) para que as alunas desenvolvessem os afazeres manuais imprescindíveis para se tornarem uma futura dona de casa. Penso: você, com certeza, não quis saber dessas medidas, (se for como agora) era cabulosa demais para aceitar que o destino te desse só um caminho.

Caminhamos por todos os cômodos, e com todas as mudanças que os anos trouxeram pra casa, ainda te vejo no antigo quarto de costura, o mesmo em que dormia e sonhava muito, me ensinando como rumar o que pode se estender de história só com linha, agulha e uma sobra qualquer de fazenda. Escuto os seus pés dando ritmo à máquina de costura, o cheiro das folhas do limoeiro no pé da sua janela, o canto dos salta-caminho atrás do mamão que você comeu no café, suas mãos rápidas em desfazer os nós do crochê, suas mãos lentas me fazendo cafuné, as prévias de carnaval em que fazia minha roupa da turma da mônica, os pratos de louça pintados a mão, ainda frescos, os pontos espaçados do primeiro bordado que fiz em um pijama seu. O mundo por remendar, suturas por serem feitas, cuidadosamente.

Folheando seu caderno de desenho, você me conta que um dos professores do curso de Belas Artes gostava dos seus tons e cores fortes e te chamou a atenção sobre como começava da mesma maneira a tracejar no papel algumas figuras. Todas elas acompanhavam o formato de um ovo e ele te disse, mais ou menos, que via sempre um nascimento no que as suas mãos pensavam. É como se, ali, tivesse um porvir a ser desvendado, como parte da ginga de todo começo, que é procurar nos contornos do oval o que vai se desvendando nas possibilidades do circular, inesgotável — não cabe no exato, no quadrado. Te pergunto se existe um porquê dessas imagens surgirem antes de qualquer corpo ser desenhado, então, você não tenta se explicar e verbaliza "não sei". Lembro na hora do conto mais subliminar de Clarice, quando ela diz: *Olho o ovo na cozinha com atenção superficial para não quebrá-lo. Tomo o maior cuidado de não*

entendê-lo. Sendo impossível entendê-lo, sei que se eu o entender é porque estou errando. Entender é a prova do erro. Entendê-lo não é o modo de vê-lo. Aqui, o ovo não cabe ser entendido porque, por vezes, nem no próprio processo de criação se atinge a compreensão absoluta. É mais intenção. E quando a casca racha? Mitsy diz: "(...) não seria a casca o índice ou presságio de grandes transformações?"

Como não bastasse, o fim dos seus processos se engancham em muitos outros começos, me confundo de que tempo se fala — sinto que parece os versos e frentes nos seus bordados, dois lados semelhantes. A cada 5 minutos de conversa, um vão imenso de espera precedido pelas palavras "calma, vou buscar uns retratinhos que tenho guardado, só não sei aonde estão". Além de tudo que soube que você fazia, os buquês e grinaldas, os desenhos de modelo vivo e as esculturas. Espero ter mais o que descobrir daqui pra semana que vem.

Fonte: Arquivo da autora, 2024

3. UMA POSSÍVEL FOTOGRAFIA DO JARDIM DE INVERNO (EM QUE TEMPO A FOTOGRAFIA EXISTE?)

No momento que findei a leitura de *A Câmara Clara — Notas sobre a fotografia*, senti como se várias das palavras do autor não pudessem ser digeridas de uma só vez — e é curioso como algumas fotografias também não podem. A teoria barthesiana é prescrita trazendo para as imagens a nitidez que provoca algum tipo de reconhecimento e que se aproxima da ideia de memória, já gasta nos tempos de pós-modernidade, em que, na opinião de Kossoy, a construção *online* se interessa apenas pelas imagens de curta duração. Em dimensões distintas, Barthes remonta a fotografia como matéria desprovida de futuro, que, se posta em comparação com o cinema, é imóvel, é descontínua, o "*isso foi*", é plena representação da morte, "[...] o *álibi denegador do perdidamente vivo*" (BARTHES, 2018, p.78).

Essa estreita ligação na relação da fotografia com a morte cria algumas conexões com imagens evocadas, e, para tanto, insisto, novamente, em recordar os domingos na casa de minha avó, em que ver as fotografias virava um caminho de atalho, de certo, para puxar uma espécie de fio da história. Assumidamente, a saudade rege tudo o que é tocado a partir dali, e é como se, tendo nas vistas a pessoa fotografada, fosse possível trazer um pouco dela para o presente. "*A foto é literalmente uma emanção do referente (...) Uma espécie de vínculo umbilical liga a meu olhar o corpo fotografado*" (BARTHES, 2018, p. 70), um jogo do tempo, o qual Barthes foi atravessado quando teve o encontro com a sua mãe, ainda criança no jardim de inverno, e com o que chamaria de *Punctum* — que difere do conceito de *Studium*, que, visto como contraponto, pode ser traduzido quando corresponde a um estudo que, mesmo que ofereça um sentimento de vastidão, é percebido por meio da cultura, fruto de um interesse pela informação clássica e histórica. Trazendo à tona a origem do *Punctum*,

(...) em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo; essa palavra me serviria em especial na medida em que remete também à ideia de pontuação. (...) O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere) (BARTHES, 2018, p. 29).

Me dei conta dessa mesma ferida um tempo depois de começar a fotografar, inicialmente com uma câmera *cyber shot* em casa e depois de fazer alguns registros de espetáculos em teatros de Recife, feitas em uma DSLR⁷, emprestada por Renata, uma grande amiga. A menina de 14 anos que fui não tinha a menor noção do que atiçava tanto a curiosidade, mas se encantava com a simples oportunidade de dizer, "*eu vejo isso*" — não como capricho do 'ter' aquilo que foi visto, mas guiada por:

(...) Aceitar misturar duas vozes: a da banalidade (dizer o que todo mundo vê e sabe) e a da singularidade (salvar essa banalidade de todo o ardor de uma emoção que só pertencia a mim). Era como se eu procurasse a natureza de um verbo que não tivesse infinitivo e que só encontraríamos provido de um tempo e de um modo (BARTHES, 2018, p. 67).

Da mesma maneira, esse magnetismo pela imagem vinha por outras vias, as de saber como os outros viam o mundo; e, mais longe, de onde aqueles registros partiam. É natural que algumas fotografias chamem mais a atenção do que outras e o porquê se justifica pelo *Punctum*, e para tal propósito "[...] *não é forma, mas intensidade, é o Tempo*" (BARTHES, 2018, p. 80). Sendo uma espécie de aparição da essência do que é fotografado, entrei em contato com essa interpretação mediante o contato com os processos históricos na fotografia, nos anos que participei como integrante do grupo *Symbolismum*⁸, cujo elo de impacto que reverbera como *Punctum* se transformou.

A contar do momento que passei dias e dias no laboratório, compreendo que pude entender que me relacionar com o *Punctum* estava associado à experiência de ensaiar outros estímulos desafiados pela fotografia e trazer para o manual processos que digitalmente são feitos com certa rapidez e distração. Dessa trama delicada, trazer para perto o que é extraído do conhecimento vivo abarca observar e tatear as texturas, esperar pela incidência do sol e até, por vezes, lidar com a completa escuridão, para que não haja entrada de luz em superfícies fotossensíveis, dado que "se para existir memória é preciso ter experiências, necessariamente, estas atravessam os sentidos" (SILVA, 2024, p. 119)

No início, mergulhando nas técnicas de revelação em Cianotipia (Figura 7) e Caffenol (Figura 8), a fotografia surgiu não só de um nascimento do momento fotografado, mas se

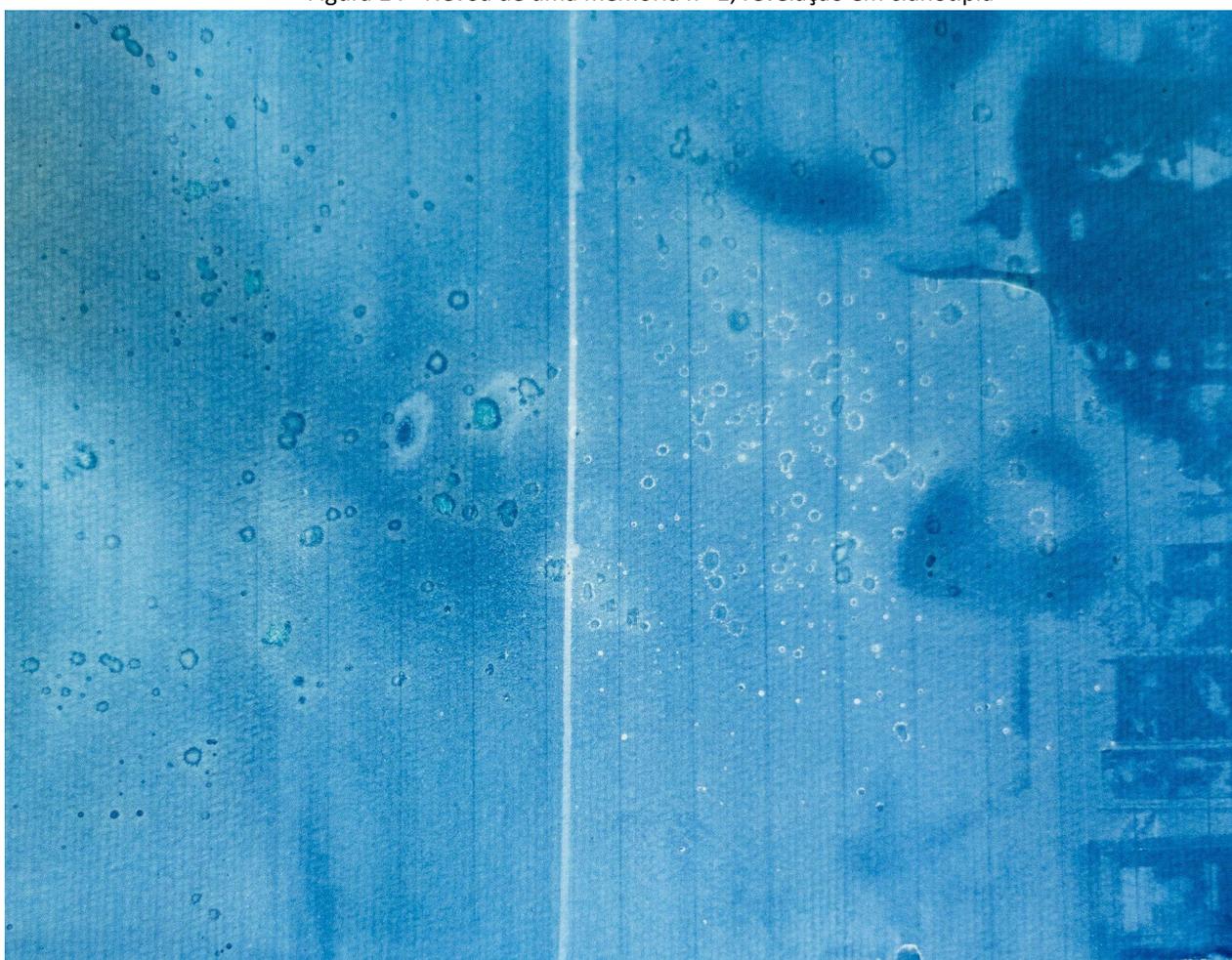
⁷ *Digital Single Lens Reflex*, é um tipo de câmera que combina um sensor digital com um mecanismo de espelho. Câmeras DSLR suportam lentes intercambiáveis, que podem ser trocadas de acordo com o tipo de foto a ser feita.

⁸ Grupo de pesquisa da Universidade Federal de Pernambuco.

abriria, também, à intervenção de outras conjunções de luz, tempo e espaço. Na cianotipia, por exemplo, a acidificação do papel, a quantidade de químico, o tempo de exposição à luz, a lavagem, a adição da imagem ao banho de água e água oxigenada, são fatores que influenciam na criação, caso seja pensado na possibilidade de utilizar objetos para revelação ou recriação através da impressão de imagens em papel transparência. Sob esses diversos suportes se dão os ciclos espirais e as dinâmicas de transformações dos *contrários-equivalentes*, há nascimento e morte:

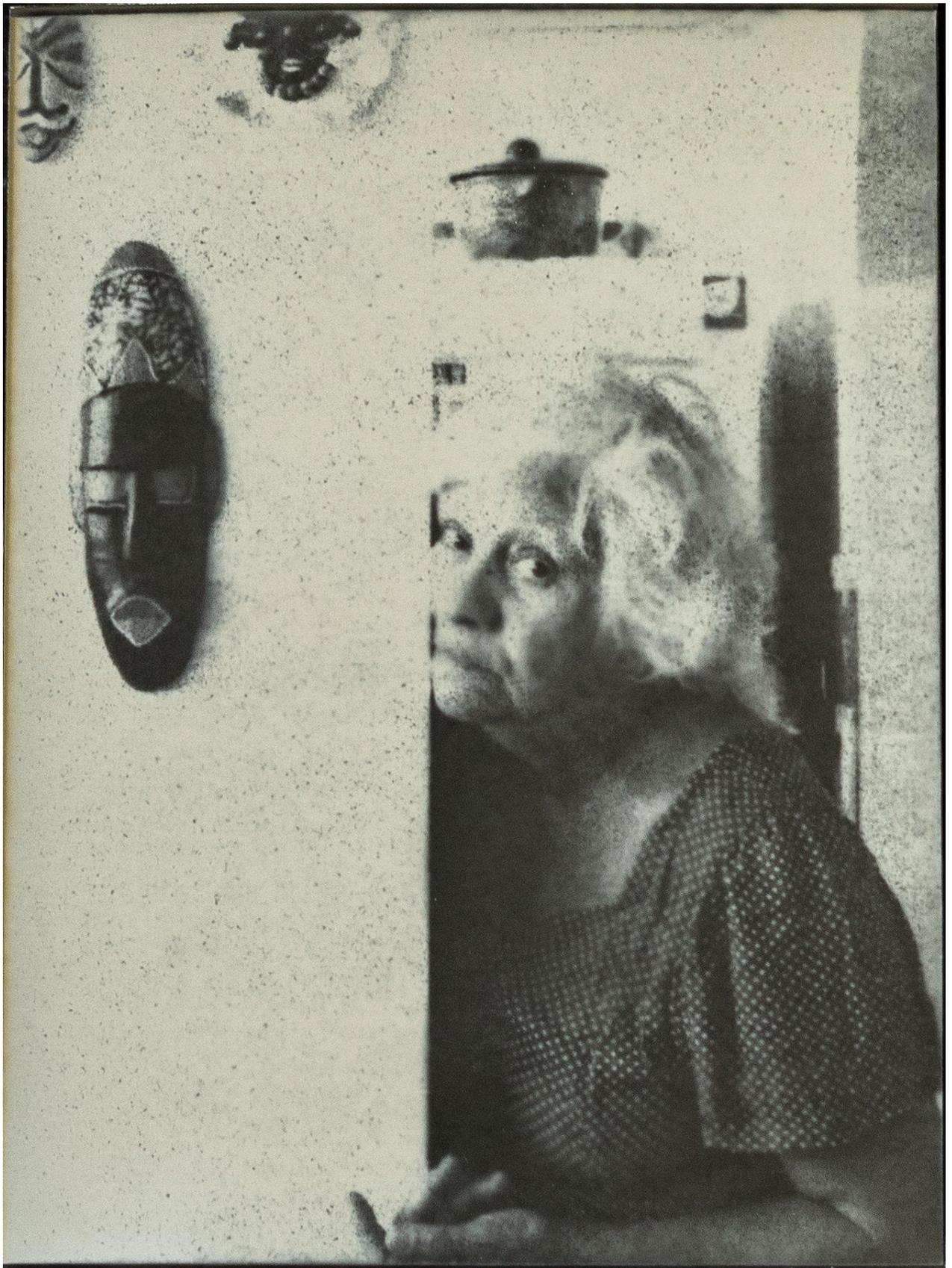
(...) Não somente ela [a fotografia] tem em geral o destino do papel (perecível), como também mesmo que esteja fixada em suportes mais duradouros, não se torna menos moral: como um organismo vivo, nasce dos próprios grãos (...), desabrocha por um instante, depois envelhece. (Morin *apud* Barthes, 2018, p. 79).

Figura 14 - Névoa de uma memória nº 1, revelação em cianotipia



Fonte: Obra da autora, 2019 - 2024

Figura 15 - Névoa de uma memória nº 1, revelação em caffenol



Fonte: Obra da autora, 2019 - 2024

O tempo e sua natureza subjetiva, que não para e, no entanto, [é o único que] nunca envelhece, como na canção *Força Estranha* (2018) de Caetano Veloso (1942 -), está estampado no rosto 3x4 da minha avó mais jovem, nos retalhos de crochê inacabados e nos cadernos de desenho de folhas amareladas de 1950 (Figura 9, abaixo). Tudo precede e, de alguma forma, conserva, quem ela é agora — "[...] *há permanência e repetição em diferença*" (MARTINS, 2021, p. 204). É assim que, para mim, o *punctum* se faz presente, quando:

(...) são presididas pelos antepassados venerados, pois sua imanência e presença são condições imprescindíveis para o pulso e fluxo ininterruptos e contínuos do existir. (MARTINS, 2021, p. 204).

Figura 16 - Esboço 1, colagem com retalhos de crochê, lupa, anotações de medidas e 3x4.

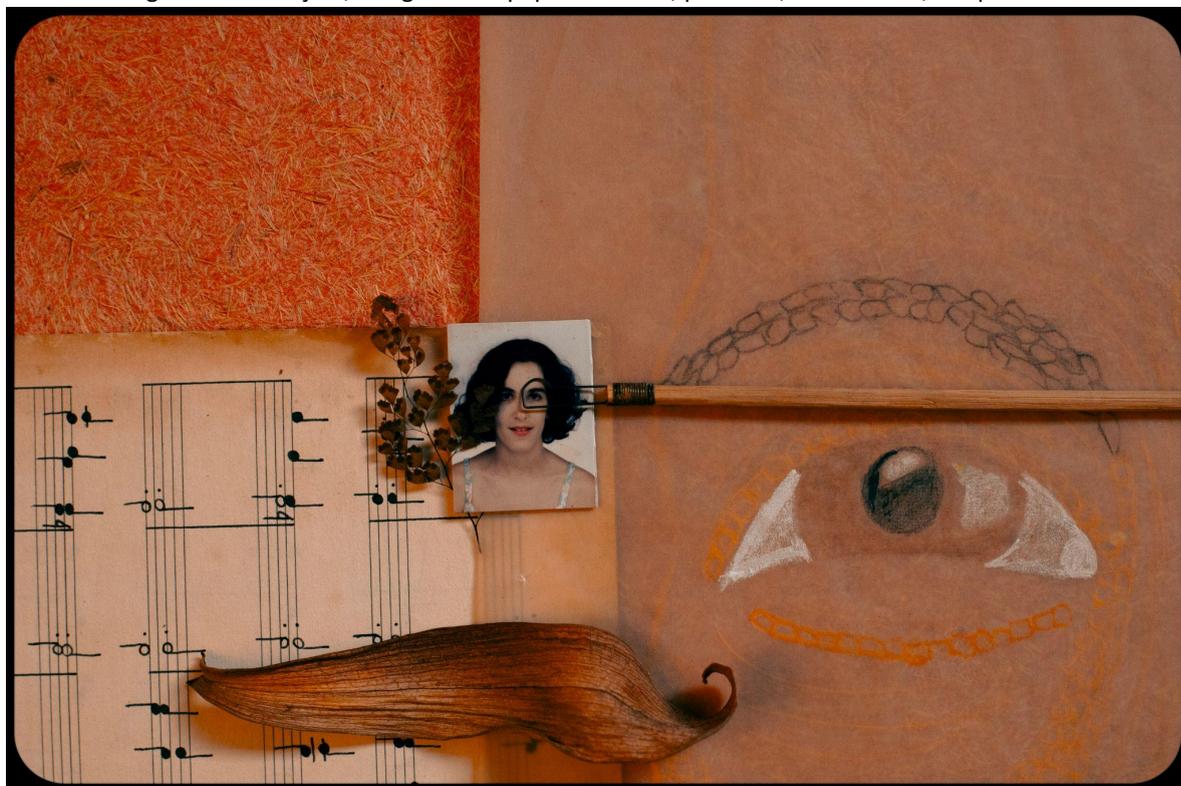


Fonte: Elaborado pelo autor, 2019 - 2024

Desencarrilhada a meada da espiral das imagens, memorando o rosto de antes que desafiou e conduziu as tantas mudanças que hoje estão em tudo, nasce a série proposta para essa investigação, "*esboço*" — nome estampado na capa de um dos cadernos de desenhos de modelo vivo de minha avó. A ideia é que, mais adiante de uma 3x4, foto presente em documentos de identificação, existam outras saídas de identificar, margeado pela soma de

instrumentos utilizados no processo de criação e projetos inacabados (ou o que se chama de rascunho), como é o caso da partitura e croquis (Figura 10).

Figura 17 - Esboço 2, colagem com papel reciclado, partitura, folhas secas, croqui e 3x4



Fonte: Elaborado pelo autor, 2019 - 2024

Dando relevo, principalmente, ao inacabado, abandonado pelo erro, muitas vezes negado pela perda de controle, lembro imediatamente de um dos cursos que fiz com Mitsy de Queiroz sobre Poéticas do Fracasso, em que, dentro várias anotações que fiz, uma delas ele trouxe a música *Coruja Muda* (2019) de Siba (1969), músico pernambucano, "[...] eu fui pescar e voltei sem peixe. Isso não quer dizer que não fui pescar". O que se deixa ser experimentado pactua, e muito, com a fissura e o risco, menos com a necessidade de sempre ter como ponto de chegada o resultado. Se fui bordar e voltei sem o bordado, isso não quer dizer que não bordei. Se fui esculpir e voltei sem a escultura, isso não significa que não mexi no barro.

Assim, à medida que os significados são dados a imagem, há o reconhecimento da construção de narrativas, algumas vezes interrompida, de rupturas, em relação às influências dos processos de minha mãe e minha avó sobrepostos em outros aspectos de tempo e do sentir, como o tato e o olfato, revelando que:

O *punctum* é, portanto, uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver (BARTHES, 2018, p. 53).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse trabalho busca mapear alguns pontos dos processos de criação que não concebem a linearidade narrativa, corriqueiramente adquirida quando se trata de um texto acadêmico, uma vez que cada criação é entrecortada por uma sistemática singular que articula com tantas outras influências e encontros. Falar sobre criação se torna impossível como teoria universalizante porque cada corpo manifesta a própria narrativa, cada corpo compõe a própria memória (e por isso, a ideia de uma monografia "*confessional*" e autobiográfica). Toda pesquisa parte de uma indagação (como pensar o tempo para imagem na criação de memórias?), e, no:

[...] *Ciclo de pesquisa*, ou seja, um peculiar processo de trabalho em espiral que começa com uma pergunta e termina com uma resposta ou produto que, por sua vez, dá origem a novas interrogações (MINAYO, 2007, p. 26).

Partindo das provocações iniciais, relatadas no início da pesquisa, foi proposto não apenas pensar memória, tempo e imagem, mas também aprofundar experiências pessoais, revogar questões deterministas as quais fui ensinada sobre a fotografia e interligar a ancoragem entre bordado e fotografia, principais expressões pelas quais as minhas produções transitam. Ao passo que pude revisitar os processos de minha avó e de minha mãe, como forma de enxergar o meu próprio processo, me aproximei de outras linguagens para reconfigurar o lugar que os registros legitimados — documentações oficiais e fotografia, operam de modo dominante e excludente, subestimando o poder da oralidade, e das manualidades. Esse deslocamento necessário é pensado nas obras presentes durante a monografia que refletem uma trajetória artística que perdura de 2019 a 2024, salvaguardado pela base teórica de Roland Barthes, Leda Maria Martins, Vilém Flusser, Mitsy Queiroz e outras referências.

A visualidade das produções que participam da investigação surgiu na dissolução do que era exposto à medida que as entrevistas por depoimentos autobiográficos (apêndice A e

apêndice B) foram elaborados, coincidentemente confabuladas com o que já vinha sendo produzido desde o ano de 2019 e que, na pandemia, se tornou mais latente. Transposto para o campo prático, as produções realizadas também formam um exercício de entendimento de que o processo criativo de outros afeta e sensibiliza a relação com o que faço. O corpo e suas experiências, que competem com vivências relativamente frustradas e inacabadas, foram protagonistas essenciais para mergulhar no que é considerado descartável e fica engavetado por anos, não apenas na superfície do que se mostra enquanto resultado.

A pesquisa contribui com o contexto das Artes Visuais e sociedade no que diz respeito à importância de assumir e contar sobre o processo criativo e às diversas linguagens artísticas possíveis de acesso a uma história, posto que as imagens criadas nas brechas têm muito a contribuir com a observação e estímulo de novos cursos de produções resgatadas pela memória. Afinal, a fronteira delimitada ocidentalmente na divisão dos tempos passado, presente e futuro, acaba por convergir subjetivamente em uma espiral infinita, em que não se visualiza fim, apenas princípio(s) e recomeços.

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo da história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. São Paulo: Estação Liberdade, 2018.
- CATTANI, Icleia Maria Borsa. **O meio como ponto zero: Metodologia da pesquisa nas artes plásticas**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002. (Coleção Visualidade; 4.)
- DA COSTA, Fábio José Rodrigues; SILVA, Larissa Rachel Gomes. **A construção e a poíesis do(a) pesquisador(a) em arte/educação**. Curitiba: Editora CRV, 2024.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2021.
- KOSSOY, Boris. **Fotografia e história: as tramas da representação fotográfica**. 2021. Artigo do Projeto História, São Paulo.
- FORÇA estranha**. Intérprete: Gal Costa. Compositor: Caetano Veloso. In: GAL tropical. Intérprete: Gal Costa. São Paulo: Philips, 1979. 1 disco vinil, lado B, faixa 1 (3min34s).
- LIMULJA, Hanna. **O Desejo dos Outros - Uma etnografia dos sonhos yanomami**. São Paulo: Ubu. 2022
- MALLMANN, Francisco. **América**. Lisboa: Urutau, 2020.
- MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- MINAYO, Maria Cecília de Souza; DESLANDES, Suely Ferreira; GOMES, Romeu. **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. Petrópolis: Vozes, ed. 26, 2007.
- METAMORFOSE dos pássaros**. Direção de Catarina Vasconcelos. Lisboa: Primeira Idade, 2020. Disponível em: Netflix.
- NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** São Paulo: Edições Aurora, 2016.
- PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; TEDESCO, Silvia. **Pistas do método cartográfico**. Porto Alegre: Sulina, 2017.
- QUEIROZ, Mitsy Tamara Cruz de. **Imagem Latente Corpo Sensível**. 2020. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2022.

SONTAG, Susan. **Sobre a fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WOOLF, Virginia. **Profissões Para Mulheres e Outros Artigos Feministas**. Porto Alegre: L&PM, 2012.

APÊNDICE A - ENTREVISTA TRANSCRITA

Entrevista com depoimentos autobiográficos de Marcia Xará

Arquivo: entrevista, Márcia (14.17_).aac

Tempo de gravação: 35 min e 12s

Realizada em 12 de setembro de 2024

Local: na casa da minha mãe

N: A primeira pergunta é: por que você começou a fazer a cerâmica? E como foi o primeiro contato?

M: Ó, eu comecei a fazer no início dos anos 80 mais ao menos, um pouquinho antes talvez, porque eu sempre quis fazer algo relacionado com arte, né? E na minha família não era muito bem vindo porque existia um preconceito de que as artes não levavam a gente a lugar nenhum. Aí, quando eu fui trabalhar, né? Apareceu no lugar que eu trabalhava um rapaz, um maestro, que queria montar um grupo para cantar e dançar. E era um trabalho de pesquisa que ele queria fazer um trabalho de pesquisa de ópera com uma ópera brasileira. E aí eu me inscrevi e comecei a cantar, a estudar, música, e, e aí eu fui... A gente fez vários espetáculos, foram bons anos assim, a gente fazendo uma porção de coisas, trabalhando muito, fazendo uma porção de coisa. E nesse meio eu conheci uma pessoa que me apresentou o ateliê da Maria Tereza Vieira, que é uma artista plástica, alagoana, e que tinha conseguido com a prefeitura um espaço na Rua da Carioca, no Rio de Janeiro, e abriu esse espaço pra exposições e aulas. E aí, nesse espaço foi que conheci a cerâmica. Fiquei encantada. Aí eu fiz cerâmica nesse espaço, eu trocava trabalho com os cursos, né? Fiz cerâmica, fiz mosaico e papel machê. E pronto, daí, de lá, lá também eu fiz, participei de várias exposições coletivas e fui andando, passando os anos fazendo as coisas, experimentando. E quando foi em 96, eu acho. Não, não sei. Nem sei se eu vou falar disso. Aí eu parei...

N: Fala, mãe!

M: Não. Quando foi em 96 mais ou menos, eu acho que foi antes. Não foi 96 não, foi antes! Eu sofri um acidente de queimadura no rosto e tive que parar a parte de cantar e dançar, porque eu tinha que me recuperar e o médico deu mais ou menos um ano para isso. E foi onde, foi nesse período que eu intensifiquei mais a cerâmica. E nunca mais voltei, inclusive para a música, né? Fiquei só na cerâmica. Depois eu vim pra aqui, eu engravidei e vim aqui pra o Recife e desde então eu nunca mais fiz nada relacionado a nada, nem a música e nem as artes plásticas. E agora, há um ano e meio, mais ou menos, eu voltei graças a minha filha Nina, que me deu de presente um ano de aula. E aí eu voltei e ainda não saí. E se eu puder, não pretendo sair mais, embora eu esteja tendo muita dificuldade nessa volta por ter ficado tanto tempo parada.

N: Aí a próxima pergunta é: como foi o começo do teu processo criativo? E a partir de quê tu fazia as tuas obras?

M: A partir de quê como?

N: Que tu se inspirava. Primeiro fala como foi começar, na cerâmica especificamente.

M: A cerâmica eu comecei por curiosidade, né? Não tinha nenhuma intenção assim muito profunda, e as coisas foram caminhando e eu fui tendo mais necessidade de aprender e de me aprofundar, de estudar mais. Assim, não tinha nada especial. Era muito mais intuitivo do que...

N: Mais intuitivo a partir de quê exatamente? No que tu pensava à medida que tu ia fazendo as peças, sabe?

M: Sinceramente, eu não me lembro no que eu pensava!

N: Mas vendo os teus desenhos e tuas obras daquela época, tu imagina no que, por onde teu processo criativo passava?

M: Não, eu não imagino. Eu tava começando um trabalho de pesquisa na UERJ naquela época, que era misturar materiais com a cerâmica né? Conheci uma professora da UERJ e aí a gente conversou. Não me lembro o nome dela. Não me lembro mesmo. E aí a gente

começou a fazer esse trabalho, né? De inserir outros materiais junto com a cerâmica no forno.

N: E quais eram os materiais?

M: Ah, ferro. Também tinham muitos pós químicos, né? Mas aí o que aconteceu é que foi justamente nessa época que eu sofri um acidente da queimadura e aí eu tive que me afastar porque eu não podia - como foi uma extensão muito grande do rosto, eu não podia me expor, né? Eu tinha que me cuidar. E aí acabou que o meu trabalho de pesquisa seguiu com outras pessoas, tomou outros rumos e eu me perdi nessa pesquisa. E foi quando eu fui logo parando, que depois eu engravidei e tal. Aí ficou meio perdido. Inclusive, por isso que essa minha volta também para a cerâmica está sendo bastante difícil, porque eu pensei que como já tinha uma certa experiência de trabalhar muitos anos com os materiais, fosse ser mais fácil mas não tá sendo fácil, porque assim, é outro momento, é outra cabeça. Hoje a gente tem muita influência da internet. Eu vejo trabalhos que eu fazia naquela época que são feitos pela internet agora e naquela época a gente não tinha isso e você tinha que realmente estudar e experimentar. Você não tinha essa facilidade de ficar pegando referência ou pesquisando o material. A gente tinha que correr atrás mesmo! E fazer. Era bem mais interessante. Então eu me sinto um pouco também, não só perdida, mas um pouco desestimulada por essa influência toda, porque você acaba que você tem mais dificuldade de achar a sua identidade, principalmente que eu já estou com 60 anos, então é muito mais complicado né? A gente se exige mais e enfim, eu acho que tá bem complicado.

N: Quais imagens tu evoca quando ta fazendo as peças de cerâmica?

[houve aqui dúvida e esclarecimento sobre a pergunta]

M: Ultimamente eu não tenho me inspirado. Quer dizer, tem uma coisa que me inspira muito! A minha professora chama bastante atenção, que eu tenho uma coisa muito forte com a natureza, né? Muito forte. Eu tenho uma coisa muito forte com as folhas. Então, nesse

momento, diferentemente do outro momento que eu tava começando o trabalho de pesquisa, que era uma coisa mais aprofundada, enfim, a gente não sabia nem onde ia dar, porque também tinha o próprio material que a gente ia experimentar, não sabia o que ia dar. Agora eu tô com uma coisa, com as folhas, com as árvores e esse negócio das queimadas, das perdas, isso tá mexendo bastante comigo, mas, mesmo assim, eu estou com dificuldade. Então no momento que me inspira é essa coisa da botânica.

N: Mas e o quê naquela época o que te inspirava? Vendo esses trabalhos agora que tem na sala, os trabalhos da época que tu fez, vendo as fotos, os registros, dos esboços que tu fez.

M: O que sempre me inspirou foram formas orgânicas. Sempre, em tudo. Todos os meus trabalhos, tanto as esculturas quanto os vasos que eu fazia, tinham uma coisa muito orgânica, mas... eu não sei te dizer porquê. Era uma coisa meio intuitiva, não tinha um mote, uma coisa que me inspirasse. Inclusive, eu nunca fiz um trabalho que, aliás, eu não consigo, eu to tentando isso agora... eu nunca vou mexer com a cerâmica pensando em alguma coisa. Esse lugar é o desconhecido. Esse lugar eu desconheço.

N: Nem que seja do corpo?

M: É, quando você fala de orgânico, tem essa coisa do movimento. A coisa do movimento me inspira muito. Tinha uma coisa muito com o movimento. Então, é algo que sempre me atraiu, os artistas que tinham aquela coisa mais orgânica. Tinha um escultor na época que era finlandês, que andava lá pelo ateliê e que faziam as esculturas monumentais e tudo tinha um movimento, era uma coisa muito orgânica. Você quando olhava para a obra dele, era aquela coisa que te sugeria movimento, te sugeria música, sugeria formas da natureza. Então, isso que me inspirava e me atraía.

N: Você se reconhece como artista?

M: Eu não me reconheço como artista.

N: Por que?

M: Porque eu não me reconheço como um artista? Porque eu acho que faltou a parte teórica, digamos assim. A parte acadêmica.

N: Às vezes eu sinto que existe um embate entre teoria e prática, e a tua prática, como tu falou antes, é bem intuitiva. Como é que tu acha que esse olhar acadêmico e teórico que você gostaria de ter tido influenciaria na sua produção?

M: É como se fosse fazer psicoterapia. Eu acho que eu entenderia mais o que eu estava fazendo, eu teria com mais clareza um caminho que eu pudesse seguir. Mesmo que eu não seguisse aquele caminho que a academia estava me sugerindo, eu saberia que aquele caminho existe. Quando você faz uma coisa muito intuitiva e você se cobra como eu me cobro, né? (Porque tem gente que eu tenho inveja das produções, dos artistas que fazem independente do que o outro vai pensar ou que você mesma vai pensar).

N: Então, você não acha que todo artista para ser artista precisa de formação acadêmica?

M: Não necessariamente.

N: Mas você acha que você precisaria!

M: Eu precisaria, justamente pra ter uma coisa mais concreta.

N: Mas por que ter uma coisa mais concreta se o conhecimento também pode ser gerado a partir da experiência.?

M: Não sei, talvez pelo tipo de criação que eu tive, onde tudo tinha que ter um motivo, tudo tinha que ter um porquê, tudo tinha que ter um começo, meio e fim.

N: E você que ser artista é o quê, partindo do pressuposto que você não se considera uma?

M: Ah, eu acho que artista é uma pessoa que tá sempre em movimento, sempre buscando, sempre inovando. Eu acho que é uma pessoa que mesmo intuitivamente tá sempre estudando, tá sempre, não necessariamente produzindo, mas estudando, produzindo, conhecendo. Eu tenho uma dificuldade também, porque eu tenho muita timidez, principalmente mais atrás, hoje já nem tanto, um pouco ainda, mas lá atrás eu deixava muito

de, por exemplo, participar de uma exposição, porque eu me achava inadequada. Tinha uma coisa de timidez, de cobrança, de uma certa empáfia também, pode até ser, de achar que eu tinha que ser perfeita para poder fazer as coisas. Então acho que as coisas se misturavam muito e eu me sentia muito perdida e muito inadequada.

N: Mas tu não acha que todo artista passa por esse lugar?

M: Eu tenho certeza mas eu não soube lidar com isso por motivos vários.

N: E você deixa de ser [artista] só porque não soube lidar?

M: Talvez, talvez eu ache isso. Eu sempre me achei aquém. Não sei se isso foi também porque a minha família colocava isso. Então assim, talvez eu tenha assimilado isso? Pode ser. Mas eu sempre me achava aquém, sempre as pessoas estavam um passo à frente, melhor do que eu, em todos os sentidos, até as pessoas intuitivas, porque elas iam fazendo, elas iam seguindo a intuição delas e eu, de repente, travava porque eu achava que tava inadequado, entendeu?

N: Aí vem outra pergunta: De que maneira ensinar participa do seu processo?

M: Ah, ouvir outras pessoas, né? E não necessariamente você precisa estar na academia para isso. Mas assim, é preciso você estar nos lugares onde as coisas acontecem, porque é aí que você aprende, né?

N: Mas eu tô falando sobre ensinar.

M: Eu nunca ensinei. Então a única coisa que eu ensinei na minha vida foi que eu dava aula de canto. Era a única coisa porque eu estudei para isso, então foi a única coisa que eu dei aula foi isso. Então não sei como ensinar, não sei. Agora, no ensino, eu acho que é um lugar também que te dá uma voz, você conhece pessoas, você interage. Mas até nisso eu teria dificuldade pela minha timidez e por achar que eu era inadequada, que eu era aquém, eu teria muita dificuldade.

N: Eu queria que tu falasse sobre tuas obras, sobre o que tu pensa sobre tuas obras. Aquele tríptico que tem na sala, que tem naquela foto também. Assim, o que é que tu quis passar com aquela obra?

M: Aquilo foi quando eu fiz um workshop de Bauhaus. No final do workshop, do curso, você tinha que produzir alguma coisa que tudo aquilo lhe inspirou. Então ali, especificamente, teve um porquê, teve uma função, digamos assim, mas nas outras vezes era mais intuitivo mesmo. Eu acho que o artista é muito intuitivo. O artista de verdade mesmo, é muito intuitivo, porque a intuição leva ele a algum lugar. Agora, tem gente que sabe se colocar no mundo com a intuição dele, sabe ser visto, se deixa ser visto. Era coisa que eu não fazia. Do contrário, se eu pudesse me esconder, me escondia. Então, talvez por isso que ficou nesse lugar perdido no tempo, que depois de muitos anos, agora que eu tô começando, por isso que eu tô tendo muita dificuldade a voltar a ter acesso, mas parece que foi uma coisa perdida no tempo. Parece que tem muito tempo que já passou, parece que eu permiti que ficasse inadequado, digamos assim, ou incompleto. Inadequado não mas incompleto.

[pausa]

N: Eu acho que você sempre parte de algum lugar. Você não parte do nada, é impossível você partir de nada. Você pode ter algumas referências do que você vê e outras referências também. Não precisa ser só uma referência visual. Pode ser uma referência olfativa, auditiva, de tato, que acho que a cerâmica tem muito do tato, né?

M: É, tem uma coisa da terra, da raiz. Eu acho que é por isso que me atrai. A escultura e a cerâmica são as artes que mais me atraem. A pintura, por exemplo, não me atrai em nada. A música também me atrai, porque tem uma coisa de desconhecido. Embora você conheça, às vezes surge uma intuição, uma vontade que você não sabe da onde vem, entendeu?

N: Mas não é assim com toda arte?

M: Mas eu tô falando da forma como eu sinto isso. A pintura não me atrai, mas atrai outras pessoas.

N: Então é mais uma conexão através do tato mesmo, né?

M: Sim. Do tato, do cheiro, do olhar. É tato, cheiro e olhar. O cheiro do barro é uma coisa que me atrai. Você mexer naquela coisa e a possibilidade de você fazer formas com aquilo é muito sedutor. Você poder fazer do nada. É como um quadro em branco, que é um pouco assustador. Quando começa, é um pouco assustador, porque eu não tenho hábito de me programar pra fazer determinada coisa. Como eu vejo que muitas pessoas que estão na aula fazem (elas pesquisam, elas vêm referências), eu não faço isso porque quando eu faço eu não consigo, então nem perco meu tempo fazendo.

N: Mas e a série de botânica não foi pensando previamente?

M: Não, mas eu tenho uma coisa com a natureza, sempre tive uma atração incomum por árvore, desde criança eu desenhava a natureza, eu pintava a natureza. Eu tinha uma coisa com folha, com os cheiros, com os barulhos.

N: Mas aí essas coisas surgiram de que memórias, entendeu? É aí que quero chegar.

M: Eu acho que de memória de infância mesmo. Eu acho que a memória de toda a vivência que eu tive... Você sabe que eu perdi minha mãe cedo. Foi uma vida complicada até meu pai casar de novo. E aí, quando meu pai casou com uma moça que o pai dela tinha uma fazenda, então todas as férias a gente ia pra a fazenda do meu avô e era uma coisa maravilhosa. Eu me lembro que eu brincava com a terra, eu não tinha brinquedos, eu brincava com a terra, eu brincava com a água, eu tomava banho de rio, eu mexia na terra, pegava folha. Então acho que tudo isso, de uma certa forma, nasce nesse lugar, entendeu? Que eu nem percebia e que eu tinha vontade de fazer e que eu fui boicotada na minha adolescência. Talvez a minha timidez e a minha dificuldade de achar que eu sou, que eu estava pertencente àquele lugar, que era o lugar da cerâmica, da escultura e sempre me achava fora, que não fazia direito, que não tava bom. Eu acho que pode vir daí, porque desde cedo isso foi sempre... eu tenho memórias muito fortes do tipo, por exemplo na escola, no ensino fundamental, isso,

no ensino fundamental dois, que hoje seria o fundamental dois, a minha mãe, por exemplo, foi chamada no colégio para que ela me estimulasse porque eu tinha uma veia muito forte para as artes. E foi o contrário. Isso não foi feito. Isso foi boicotado porque você é assim: você quer fazer? Você faz mas você vai passar fome. Entendeu? E outras situações assim que se eu tivesse fazendo alguma coisa é como se tivesse perdendo tempo, vagabundando, não tava fazendo a tarefa.

N: Outra coisa: queria puxar o gancho da parte das coisas que tu falou, né? Qual tua relação com essa coisa do fogo? Porque eu sinto que dentro do processo do barro, da cerâmica, o fogo é um elemento que vem dentro do processo da queima, mas que ele também pode tanto concretizar a peça ou acabar com a peça. Tem algo de acaso nisso.

M: Sempre achei isso muito atraente, é um processo muito interessante, porque você faz aquela peça, mas você sabe que ela pode concretizar o teu imaginário ou ela pode fulminar o que você tá fazendo. Porque desde o momento que você pega o elemento, você bota no fogo, você não sabe o que vai acontecer. A peça pode estourar. Se ela for esmaltada, ela pode fazer um efeito completamente diferente daquilo que você imaginava. Então, esse lugar também da suposta surpresa, do acaso, ao mesmo tempo que causa pânico, me causa prazer, vontade de experimentar, sabe? É e é uma arte que foge um pouco do controle. É uma coisa que você não tem controle. Você vai ter controle se trabalhar muito, provavelmente você vai chegar, porque você vai conhecer todos os materiais, mas mesmo assim você está sempre sujeito ao acaso. E é muito atraente isso, né?

M: Foram difíceis as perguntas que você fez, filha. Mexe muito com a memória. Eu não tenho boas memórias. Talvez eu tenha dificuldade de falar por causa disso, entendeu?

N: Mas aí, as memórias boas, as poucas memórias boas e as memórias ruins, todas elas participam.

M: Exatamente. Uma vai puxando a outra. Pra falar é complicado!

N: Então, mas como é que você transforma todas as memórias e tantas outras coisas boas no que você faz, sabe?

M: Entender qual o processo é um processo difícil e é um processo que eu sinceramente eu não tenho capacidade de verbalizar.

N: Entendi. Mas quando perguntei tudo isso foi com a intenção de entender como é que isso reverbera na sua criação. Entendeu? Eu acho que você verbalizando também, mesmo que você ache que você não sabe, você verbalizando vai entender muito mais o que você está fazendo. Tipo essa coisa mesmo do que você tá falando de "eu não sei o motivo", não que precise existir, obviamente, mas o que te motiva a fazer o que você faz, entende? Foi a primeira pergunta. Porque você faz o que você faz?

M: O que me motivou recentemente foi a possibilidade que você me deu. Eu acho que o que motiva é a eterna descoberta, Nina, até com a gente mesmo, entendeu? É o que me motiva. Porque eu não tenho pretensões artísticas, mas o que são produções artísticas, assim de ser conhecida.

N: Mas o artista faz para ser conhecido?

M: Sim, eles dizem que não, mas todos fazem para ser conhecido. Todos fazem pra se encontrar, para achar o seu lugar, pra achar o seu estilo. E isso era uma coisa que eu almejava lá atrás.

N: Mas tu acha que continuar fazendo não propõe uma descoberta de caminho não?

M: Pode ser que lá na frente sim, mas no momento não.

N: Então tu faz pra nada?

M: Não. Eu faço pra me descobrir, a mim mesma.

N: Tu acha que é um processo autobiográfico?

M: Pode ser sim. É até algo terapêutico. A impressão que eu tenho quando eu tô fazendo é que se eu fechar o olho, é como se eu sáísse desse lugar que eu tô e transcendesse pra outro lugar. É uma hora que eu não penso, é uma hora que eu não raciocino, não concretizo.

Assim, não concretizo o momento Como se eu transcendesse e saísse desse lugar. Eu não ouço e fico surda de tão grande que às vezes o mergulho é. Só não é maior porque o pessoal fala muito mas se deixasse era uma coisa que eu e Isabela. A gente, se deixasse ir, ficava lá o dia todinho no silêncio, fazendo, porque é uma coisa que você vai mexendo, aquela coisa que não tem forma. Aí você não pensa, mas daqui a pouco aquela forma... Aí você fala "vou fazer isso hoje" e você vai lá, começa a mexer e sai outra coisa completamente diferente. E a professora diz que algumas peças já são reconhecíveis, entendeu? Todo mundo olha, já sabe que aquela peça é da Márcia. Justamente por causa disso, dessa coisa de você não querer o tempo todo estar fazendo coisas com referências. Eu quero fazer o que vem, não com referência, porque a gente já tem muita referência. A gente é muito influenciado pela internet.

N: Você entra em contato também com o material que você está fazendo. Você deixa ele falar as coisas que ele quer dizer, né?

M: Exatamente, é uma troca. Ele se doa para mim e eu me dou para ele. E dali sai alguma coisa.

APÊNDICE B - ENTREVISTA TRANSCRITA

Entrevista com depoimentos autobiográficos de Virgínia Rosa

Arquivo: entrevista Virgínia.mp3

Tempo de gravação: 15 min e 47s

Realizada em 17 de setembro de 2024

Local: na casa da minha avó

N: A primeira pergunta é: como foi que você começou a costurar e ter contato com a arte têxtil?

V: Era a terceira filha de sete irmãos. Minha mãe costurava pra todo mundo e o tempo era curto. Eu queria ver um vestido, imaginar e vestir no outro dia.

N: Isso com quantos anos?

V: Eu devia ter uns 12 pra 13 anos. Aí eu peguei uma saia velha e fiz uma blusa, mas ficou tão grande que dava eu, mamãe e papai dentro. E daí foi. Comecei assim. Depois apareceu esses manequins, figurinos, que tem o molde. Aprendi a tirar e costurava por eles. E hoje em dia eu já me viro mais ou menos.

N: Mas alguém te ensinou?

V: Não, não. Eu via minha mãe costurando, né? Foi só vendo. Crochê eu aprendi vendo. Bordar, eu bordava pra fora com 11/12 anos.

N: Pra fora pra quem?

V: Pra uma costureira de crianças, que bordava muito ponto de sombra em organdi. Que era tempo das crianças usarem bastante organdi.

N: O que é organdi?

V: É um pano fino que espinha. Se eu não me engano o nome dela era Maria José. Sei não. Ela fazia assim o vestido todo de fustão. Grosso, é? Aí vinha uma barra toda de organdi, toda bordada de ponto de sombra, então eu segurava o organdi no...

N: Tu sabe desenhar o organdi?

V: Era assim, o vestido era assim, a saia. Aí vinha aqui: fustão.

N: Que consiste no?

V: Pano grosso. Aqui organdi e aqui outro pano grosso.

N: E no caso tu fazia só organdi, né?

V: Não, eu fazia isso aqui. Eu segurava isso aqui assim, com um ponto de sombra.

N: Fazia como se fosse a junção do fustão com organdi.

V: É, pra não ficar uma emenda. A gente fazia isso assim. E ponto de sombra, é um ponto que a pessoa... Ta o pano aqui e aí você dá um pontinho aqui. Esse ponto daqui sai, vem pra aqui por baixo, chega aqui, ele fica por cima, aí aqui ele sai e vai por baixo, aqui ele fica por cima. Só fica por cima esses pedacinhos aqui.

N: A segunda pergunta: você se reconhece como artista?

[risadas]

V: Eu sou mais uma artesã.

N: Mas qual a diferença na sua cabeça?

V: Uma artista é refinada, né não?

N: Mas tu não acha que tu pensa isso só porque foi uma coisa que tu naturalmente incorporou? Até como uma atividade para ajudar a tua mãe, para fazer coisas mais cotidianas.

V: É, sempre gostei de trabalhos manuais. Eu no jardim, no ginásio que antigamente se chamava ginásio, se estudava prendas do lar. Eu fazia crochê, bordado

N: Ginásio é qual?

V: Primeiro vem a alfabetização, depois o primário, depois o ginásio, antes do científico

N: Antes do ensino médio, né? Seria o ensino fundamental hoje?

V: É. Então a professora de trabalhos manuais, prendas, ela gostava muito...

N: Os alunos participavam disso ou eram só alunas?

V: Eu estudei em colégio de menina.

N: Colégio de freira?

V: De freira não, de protestante.

N: Entendi. Mas vai, conta!

V: Aí ela me botava sentada junto dela. Ela me ensinou a fazer nhanduti, tenerife, crochê, tricô, bordado, aquela outra do nózinho, como é?

N: Macramê?

V: Macramê. Mas ainda tem uma outra que se dá um nozinho com uma navetezinha bem pequenininha que se sai juntando. Que se faz coisas lindas.

N: Eu não sei qual o nome dessa técnica. Mas tudo isso nessa aula de prendas!

V: De prendas

N: Mas era uma aula que você assistia conjuntamente com todo mundo?

V: Com todo mundo!

N: E cada pessoa ia do lado da professora e a professora ensinava?

V: Era, ou ia até ela e ela ensinava. "Eu não estou conseguindo esse ponto do crochê", aí ela ia lá, ela dava o ponto.

N: E era uma disciplina obrigatória no caso?

V: Acho que era porque tinha aula toda semana.

N: Então foi um jeito de tu começar também, né? Ta meio embricado na pergunta anterior.

V: É! Você sabe que eu fiz buquê de noiva, grinalda e decorei a igreja?

N: Isso pro teu casamento ou pro dos outros?

V: Dos outros. Cheguei a ganhar dinheiro com essas coisas, mas é um negócio muito fechado, entende? É uma máfia muito grande.

N: É uma demanda muito grande né? Para o trabalho que é manual, parece ser muito rápido, acelerado.

V: É, é desgastante, nega. Quer ver esse negócio de buquê, desses negócios? Eu tenho uns retratos aí.

N: Eu quero, quero ver, isso vai ser bom. Mas não precisa ser agora, eu vou anotar aqui o que é, e aí depois tu mostra. Outra pergunta é: quando tu produzia, tu tinha algum referencial do que tu fazia, tipo de onde tirava inspiração pra fazer tudo?

V: Não, não. Eu fui sempre muito... não fui muito de planejamentos. Entende? Eu vou fazer isso, começa aqui, e depois vou. Não, eu metia a cara e ia fazendo, as vezes terminava de trás para a frente. Eu não tive muito método, metóide, como diria meu amigo.

N: Mas a referência não precisa existir dentro da metodologia.

V: Não?

N: Não, acho que não. Tipo, quando eu fiz a entrevista com mamãe, ela tava falando que agora ela ta muito nessa referência de botânica, mas na produção dela nos anos 80, ela tinha muito a referência do corpo, do movimento, pra escultura, sabe?

V: É, eu sempre tive essa mesma referência. E tinha, eu perdi, uma figura que parecia uma corbiniana⁹, bem magrinha, ficou lá na escola, com as pernas assim, era uma mulher sentada assim, com a perna alta.

N: Mas no bordado especificamente, tu não tinha referência nenhuma não?

V: Não. Ginoca tem um vestido de festa dela, um que ela não se desfaz, não cabe mais mas ela não se desfaz.

N: Que foi tu que fez? Tem ele aí também?

V: Tem. Vou pegar pra você ver o quanto ele é lindo.

[diálogo distante]

V: Ele era maiorzinho. Então, teve que ter emendas. Então: eu cubro essas emendas com o que? Aí comecei a bordar. Como se diz, era como se fosse um desafio que eu gostava de fazer e pegar uma coisa e fazer outra dela

N: Entendi. E tua relação com plantar, cuidar de planta e tudo tem muita ligação com o que tu faz, né? Que eu também vi que tua mãe tinha, aquele bordado bem antigo da tua mãe. Que o verso parece a frente, e a frente parece o verso. É bem com botânica também né? Tem influência no trabalho.

V: É.

N: Uma outra pergunta: essas influências que tu tem no teu trabalho, elas passaram pelo processo que tu teve dentro da academia? Porque tu teve algumas aulas de desenho também, né?

V: Tive, tive. Tive modelo vivo, desenho de natureza morta. Fiz paisagem. Tudo isso! Deve ter passado, né? Agora eu não me senti, entende?

⁹ Personagem esguia muito percebida no estilo do artista José Corbiniano Lins

N: Não teve muito impacto na tua produção não, né? Nem no desenho nem na pintura teve? Tipo, tu não sentiu que teve algum aprimoramento?

V: Eu acho que não.

N: E foi um processo inacabado, né?

V: Não, não! Eu terminei. Eu fiz cinco anos de pintura e cinco anos de escultura.

N: E era um curso ou era uma graduação dentro da universidade?

V: Era um curso que eu teria que fazer, eu fiz um pré-vestibular lá na escola, e eu passaria os cinco anos e depois, quando eu terminasse o curso eu ia fazer uma obra. Era a grande obra.

N: Era como uma conclusão, né?

V: Era, era uma conclusão. Aí eu receberia o diploma. Eu tenho até o papel que ta aí. Nunca fui fazer. Também...

N: Nunca fosse fazer?

V: Não, a grande prova não. Nunca fui fazer.

N: E tinha muito homem no curso?

V: Não, tinha bem mais mulher

N: Sério?

V: Bem mais mulher!

N: Entendi. E foi lá no Benfica, né?

V: Foi.

N: A última pergunta a finalizar: como ensinar impacta na sua produção?

V: Eita, que horror. Eu não tenho didática nenhuma.

N: Mas tu não ensinou não? Pra titia, pra mim.

V: Não, eu mostrava como fazia.

N: Mas isso é ensinar.

V: Mas eu não tenho muita paciência não. Puxei um pouco da minha mãe, que fazia: "ô Kátia, como você é burra, minha filha!". Porque eu nunca pedi pra mamãe me ensinar a fazer crochê não. Eu me sentava perto dela e ia vendo ela fazendo.

N: Então era tua forma de aprender também, né? E a tua forma de ensinar também.

V: Era. E Kátia tinha que pegar na minha linha e mamãe explicar e tudo mais e ela não conseguia dar as laçada. Ela até que fazia um crochêzinho direitinho.

N: Entendi. Não, não era a última pergunta. A última pergunta é agora: porque você faz o que você faz?

V: Me faz falta não fazer. Ocupar o meu tempo ocioso, eu não gosto de ficar ociosa. Eu gosto de produzir e criar.

N: Mas é muito mais pra os outros, quase sempre, do que pra tu, né?

V: É. Vamo ver os desenhos e os retratos.

N: Bora!